

Introduction

Nathalie BOULOUCH & Elvan ZABUNYAN

En 1979, alors que commençaient à s'élaborer les premières analyses historiques de la performance, Chantal Pontbriand proposait de cerner cette forme artistique dans une polysémie de notions : « La littéralité du temps et de l'espace est une composante de base. Une performance dure souvent le temps du processus qui la sous-tend. [...] La plupart du temps, la performance est *situationnelle* et prend son essor dans un lieu et un temps précis¹. » Elle intègre la place d'un spectateur devant lequel et avec lequel se produit un échange. Et l'auteure de conclure : « Mais la performance est plus. [...] Elle est une carte, une écriture qui se déchiffre dans l'immédiat, dans le présent, dans la situation présente, une confrontation avec le spectateur². » Dans un autre texte publié la même année, Gillo Dorfles avance des arguments comparables : « L'interaction entre public et artiste détermine la vraie valeur de la performance³. »

Réalisée à une date précise et dans un lieu déterminé, selon une durée limitée, en présence d'un public restreint ou parfois sans public, la performance correspond en effet à une situation temporelle, spatiale et émotionnelle de communication. Lorsque l'œuvre se confond avec l'expérience « hic et nunc » de son accomplissement, dans une « co-présence, en espace-temps réel, du *performer* et de son public⁴ », surgit la question de sa mémoire. Celle-ci repose sur un faisceau d'éléments qui, chacun, élaborent une partie des restes et traces qui se constituent en archives et deviennent les vecteurs potentiels de la diffusion de ces pratiques. Ainsi des objets utilisés pendant l'action, des enregistrements visuels et/ou sonores, des témoignages de spectateurs parmi lesquels se trouvent les critiques d'art. Les revues, enfin, ont joué un rôle essentiel comme de véritables scènes alternatives à la production « en direct » des performances.

Dès lors, comment se pose aujourd'hui la question de la mise en histoire de la performance, dans sa relation à l'archive, dans son rapport à une réflexion théorique et à un discours critique sur le féminisme et les *gender studies*, dans son lien aux pratiques contemporaines à travers les formes de reprises citationnelles qui se sont intensifiées depuis quelques années à l'égard de performances historiques ?

Selon des approches et des méthodologies diverses, les textes et les éditions critiques de documents rassemblés dans cet ouvrage permettent d'aborder la ques-

tion de la trace et des processus d'historicisation de la performance. Ils questionnent les stratégies de production de l'archive élaborées par les artistes, ses modes d'instrumentalisation dans la médiatisation et l'interprétation des performances des années 1960-1970, ainsi que le rôle des revues qui, comme l'écrivait Pierre Restany à propos d'*Avalanche*, ont assumé la fonction d'un « répertoire de témoignages, d'interviews et de faits documentaires⁵ ». Par ailleurs, le travail à partir de la documentation pose clairement la distinction entre deux positions non assimilables : celle du témoin oculaire et celle de l'historien. À la différence du premier, le second doit, comme Amelia Jones l'a justement précisé, assumer la place qui est la sienne : « n'ayant pas été sur place, j'approche les travaux d'art corporel à partir de leurs traces photographiques, textuelles, orales, vidéo et/ou film⁶ ». Enfin, les pratiques récentes de *reenactment*⁷ ne sont pas sans soulever la question du statut qu'elles confèrent à leur tour à l'archive, la prenant comme source pour en créer de nouvelles.

Comment envisager d'élaborer un discours historique sur des pratiques dont la connaissance s'organise à partir de traces ? La question de l'archive se trouve ainsi au cœur de la réflexion de l'historien(ne) de l'art de la performance. Lorsque l'accès à ces pratiques dont « l'un des principes fondateurs était d'être au présent⁸ » n'a pas eu lieu, se pose la question des sources et de leur interprétation. Quelle est la fonction, assignée ou non, des archives dans la constitution d'une histoire de la performance ? C'est en effet à partir d'elles que le travail de recoupement, de reconstitution et d'analyse historique des actions peut se déployer. Le matériau, lacunaire et hétérogène, dont l'historien dispose s'organise en diverses strates constituées par l'artiste lui-même et/ou par ses critiques⁹. Il consiste diversement en des dessins préparatoires, des descriptions de projets d'actions, des scripts, des protocoles, des correspondances, des souvenirs réactivés en forme de témoignages, des documents visuels dont certains ont été mis en pages dans des revues.

TRACES DOCUMENTAIRES ET MISE EN CONSERVE

■ Si un document ne saurait se substituer à l'actualité de l'événement réel, artistes et critiques ont néanmoins posé très tôt la question de la trace de la performance. L'archive est ce qui reste au-delà de l'acte, pour en produire la continuité historique. Dans la seconde partie du volume, le parti-pris a été de rendre accessible un ensemble d'archives et de sources historiques, inédites pour la majorité, qui permettent de revenir sur la place de la documentation dans la lecture historique de la performance. Elles soulignent combien se pose la question du rapport au document, à l'appui même des usages et des propos des artistes et des critiques qui ont été les acteurs ou les témoins de performances.

En ce qui concerne la photographie, il apparaît que les artistes exploitent pour leur propre compte une fonction sociale précisée à la même époque par les premiers essais de Roland Barthes¹⁰ et par les travaux de Pierre Bourdieu : « Si la photographie est considérée comme un enregistrement parfaitement réaliste et objectif du monde visible, c'est qu'on lui a assigné (dès l'origine) des usages sociaux tenus pour "réalistes" et "objectifs"¹¹. » Cette croyance dans l'autorité du document – fondée sur sa valeur d'authenticité présumée – a servi de point d'appui

à nombre de pratiques; et les études récentes en ont fait l'un des nouveaux angles d'analyse de la performance¹². Nombre d'actions ne trouvèrent leur public que par le biais de la photographie, en particulier lorsqu'elle a été publiée. Si les artistes ont réfléchi au pouvoir documentaire des images mécaniques, ils ont tout autant mesuré les potentialités plastiques d'un médium qui a assurément conditionné pour partie l'esthétique de leur pratique. Certains, parmi lesquels les Actionnistes viennois, ont même consciemment détourné la valeur de procès-verbal des images pour servir la mise en scène spectaculaire de leurs actions.

Quant à la vidéo, introduite à partir de 1965 grâce à la commercialisation du système Portapak Sony, elle a jusqu'ici été beaucoup moins prise en compte par la recherche historique. Les documents d'archives présentés révèlent pourtant que les artistes – dont Gina Pane – ont rapidement pris en compte sa capacité à enregistrer « le déroulement des événements afin de les mettre en conserve¹³ ». Complémentaire de la photographie dans une fonction de captation, la vidéo préserve le continuum spatio-temporel de l'action. Il faut toutefois souligner que, comme le dévoile fort bien une photographie réalisée en 1973 durant l'action *Transfert* de Gina Pane (ill. 1), où l'on aperçoit un vidéaste¹⁴ et la photographe Françoise Masson travaillant côte à côte, les deux médiums restent complémentaires. Procédant par un cadrage de l'action à travers leurs viseurs, photographe et vidéaste élaborent une double lecture de l'action dans laquelle l'image est toujours le résultat d'une sélection arbitraire: elle véhicule un point de vue. Souvent établi en concertation, comme c'est le cas pour Gina Pane, celui-ci sert autant le projet de l'artiste qu'il peut lui échapper. Car comme Dany Bloch le note avec acuité, la vidéo est passive mais pas neutre: « la caméra tenue par une main créatrice, [imprime] sa propre lecture aux gestes du corps¹⁵ ». Dans tous les cas, l'image enregistrée est le filtre au travers duquel se construit la représentation de la performance en vue de l'organisation future de sa réception.



Ill. 1.
Gina Pane,
Transfert,
19 avril 1973.

La vidéo a également modifié les modalités de perception de l'action au moment même de son accomplissement. Grâce au circuit fermé qui retransmettait simultanément l'image filmée sur des moniteurs, elle a en effet introduit une forme de relation inédite entre l'artiste et les spectateurs, filmés pendant l'action, qui devenaient partie intégrante de l'œuvre. « Temps vécu et restitué¹⁶ », selon la définition de Gina Pane, la vidéo a assurément complexifié et alimenté la réflexion des artistes, tant sur le cadre spatio-temporel de l'action que sur la fonction de l'image enregistrée¹⁷.

Ainsi, les traces produites par la photographie et la vidéo doivent-elles être considérées au-delà d'une simple fonction documentaire. Comme François Pluchart, les critiques qui ont souvent été les premiers récepteurs de ces documents avant même leur diffusion, avaient pleinement conscience de cette ambiguïté de statut où l'archive se rapproche de l'œuvre :

« La photo, le film, la vidéo – comme autrefois la peinture et le dessin – ont d'abord pour fonction de conserver la trace d'un fait plastique : ils agissent en tant que constats, mais ils constituent dans la plupart des cas le travail lui-même. Gina Pane ou Michel Journiac, Urs Lüthi ou Henri Maccheroni produisent des œuvres corporelles qui sont uniquement un travail photographique. Il faut donc les considérer comme telles et comme substitut d'une peinture qui s'abîme le plus souvent dans la manipulation de recettes éprouvées¹⁸. »

PERFORMANCE ET FÉMINISME

■ Ce sont surtout les femmes artistes qui ont intégré, dès le milieu des années 1960, la photographie et la vidéo au sein de leurs pratiques corporelles. Au-delà de leur fonction d'enregistrement, les médiums photographiques et filmiques ont permis d'inscrire leurs œuvres dans une histoire de l'art dont elles avaient été jusque-là largement exclues. Grâce aux documents visuels qui subsistent, la mémoire de l'événement se transmet et devient un élément essentiel de l'analyse artistique.

La performance est l'une des formes artistiques qui a accompagné de façon continue la pratique des artistes femmes et a permis avec radicalité de poser sans entrave le rapport qu'elles établissaient avec leur propre corps en le dissociant d'une histoire de la représentation qui l'assujettissait au rôle d'objet. Alors que le corps devient l'un des matériaux privilégiés de cette expression artistique, la primauté du regard et l'intégrité du sujet sont interrogés grâce aux travaux où les femmes, pour la première fois, détournent le regard masculin et assoient leur autonomie physique, sexuelle, intellectuelle. Au tournant des années 1970, dans le contexte de la guerre du Vietnam et des luttes pour les droits civiques, le mouvement féministe en tant que vecteur politique et social accompagne l'engagement artistique des femmes. Comme le souligne Jayne Wark dans l'introduction de *Radical Gestures, Feminism and Performance Art in North America* :

« Alors que les femmes artistes, critiques, historiennes de l'art convoquent et questionnent les hypothèses intrinsèques et tacites propres aux notions de genre, de sexualité et de créativité prises dans leur sens le plus large, cette nouvelle conscience féministe trouve en Amérique du Nord sa manifestation la plus remarquable dans

la pratique de la performance. En effet, les relations entre le féminisme et la performance depuis les années 1970 sont telles qu'il est impossible d'évoquer le premier sans faire référence à la seconde¹⁹. »

Selon l'auteure, la performance féministe joue un rôle décisif dans une configuration inédite entre l'art et le politique. Il en va de même avec le renvoi récurrent à l'autoportrait : les artistes qui font de la performance se mettent en scène, agissent avec leur propre corporalité et mettent en péril parfois de façon extrême leur rapport à la réalité. L'enregistrement photographique de ces performances renforce ce risque en agissant comme un révélateur sans maquillage, par exemple de la nudité ou de la sexualité. Lorsqu'elle performe *Vital Statistics Simply Obtain, simply obtained* en 1973 pour la première fois avant d'en réaliser une version filmée quatre ans plus tard, Martha Rosler se met à nu dans tous les sens du terme puisque son corps mesuré, sondé, démembré, évoque les moments les plus douloureux d'une histoire occidentale qui a produit l'esclavage et le nazisme. De même, *Interior Scroll* de Carolee Schneemann, que l'artiste réalise devant un public exclusivement féminin en août 1975 à New York, existe sous la forme d'une série photographique où l'artiste joue avec l'extrême en lisant un texte écrit sur un rouleau qu'elle sort de son vagin. Cette performance existe par les images de cette action et on connaît de cette dernière surtout une image qui y renvoie alors qu'il en existe des dizaines. Amelia Jones le confirme : « 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 du voyeurisme au sein desquelles le corps des femmes est subordonné à un regard qui s'aligne avec les sujets masculins²⁰ ».

Lorsque l'on lit les récits sans détour faits par Carolee Schneemann de la réception de ses performances ou de celles de Valie Export, qu'elle rencontre à Londres en 1970 alors que celle-ci, persécutée, fuit son Autriche natale et conservatrice, on saisit pleinement le lien que ces femmes établissent avec l'art de la performance comme forme ultime de la revendication politique et sexuelle²¹. Carolee Schneemann accueille Valie Export dans son modeste appartement, elle évoque leurs positions artistiques similaires où le corps existe dans son rapport au risque, à l'action. Par leurs performances, elles fracturent les prédictions et les formalisations esthétiques, et font en sorte de retirer le corps féminin du cloisonnement de l'histoire de l'art et de l'idéalisation étouffante du modèle et de la muse.

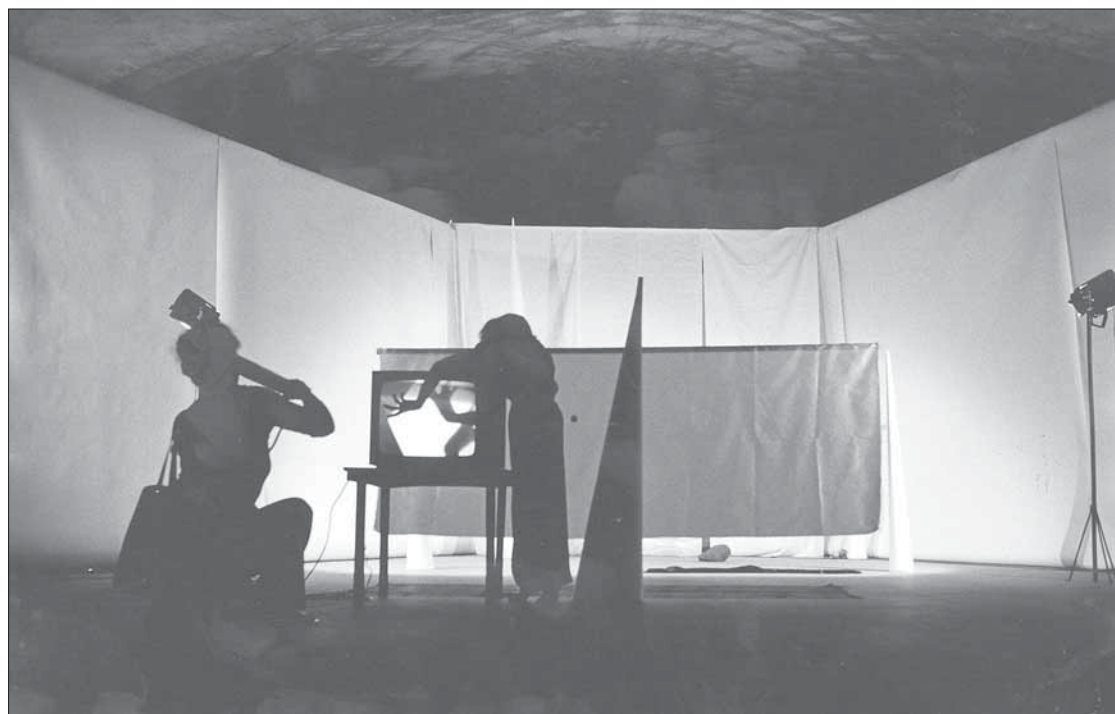
« Nous nous sommes dit l'une à l'autre combien nous étions dans le risque de tout perdre sauf notre vision de l'art : le gouvernement autrichien avait pris l'enfant de Valie la considérant comme une mère indigne et la jugeant inapte à l'élever. J'étais en exil, loin de mon partenaire, de ma maison, de mon travail. Nous étions toutes les deux fragiles et furieuses. Ensemble nos buts étaient confirmés, la potentialité des pouvoirs déstabilisants du corps féminin était entre nos mains. Valie Export était arrivée d'Autriche pour son action à la Filmmakers' Cooperative qui se trouvait alors dans une laiterie abandonnée à Camden Town, elle allait recouvrir le sol avec le carreau d'une fenêtre, se coucher dessus nue et le briser avec les mouvements de son corps²². »

En évoquant sa propre performance *Meat Joy* réalisée au Centre Américain à Paris en 1964, C. Schneemann raconte son agression :

« J'étais très choquée lorsqu'au milieu de la performance, un homme du public s'approcha et commença à m'étrangler. Plongée dans les écrits de Wilhelm Reich, je comprenais ce qui l'affectait mais je ne savais pas comment faire pour dégager mon cou de son étreinte et j'étais terrorisée à l'idée que le public puisse penser que cela faisait partie de la performance. Personne ne bougeait. Même si je poussais des cris, le vacarme de la performance les couvrait. J'ai été sauvée par trois femmes d'une quarantaine d'années qui ne devaient pas avoir d'expérience antérieure des excès de l'avant-garde; elles ont juste *sent* que je me faisais agresser au-delà de la violence de la performance. Elles se jetèrent ensemble sur l'homme et l'obligèrent à s'écarter de moi²³. »

Il n'est dès lors pas anodin de saisir des exemples significatifs de cette époque en étudiant les images plus fréquemment publiées dans les ouvrages spécialisés, qu'ils soient ou non centrés sur la problématique de l'art et du féminisme. Difficile en effet de contourner, outre celles de Carolee Schneemann qui viennent d'être citées, des œuvres telles que *Cut Piece* de Yoko Ono (1964-1965), *Anti-war naked happening and flap at Brooklyn Bridge*, NY, de Yayoi Kusama (1968), *Tapp und Task Kino* ou *Action Pants: Genital Panic* de Valie Export (1968 et 1969), *Untitled (Death of a Chicken)* d'Ana Mendieta (1972), *Catalysis Series* d'Adrian Piper, (1970-1972), *Vital Statistics of a Citizen, simply obtained* de Martha Rosler (1973 et 1977), *Organic Honey's Visual Telepathy* et *Organic Honey's Vertical Roll* de Joan Jonas (1972) ou encore *What does this represent, what do you represent? (Reinhardt)* de Hannah Wilke (1978-1984), sans comprendre que toutes ces artistes ont pensé leurs performances en tenant compte du rapport que leur corps établit avec la photographie ou la vidéo, comme uniques moyens de pérenniser leur travail. En permettant au présent de l'action de s'historiciser grâce à un enregistrement visuel et/ou sonore, ces artistes proposent pour la première fois dans l'histoire de l'art de faire correspondre l'acte de création et sa survie. Si, comme on a pu le voir plus haut, cette question est inhérente à la performance, pour les femmes, les enjeux correspondent à un moment historique où elles doivent trouver des moyens de faire exister physiquement leur travail pour qu'il résiste au temps. Lorsque Hannah Wilke parle de son processus en évoquant des « portraits performatives », que Martha Rosler « rejoue » sa performance *Vital Statistics of a Citizen, simply obtained* pour en faire une vidéo homonyme, lorsque Valie Export fait que la fameuse photographie documentant *Genital Panic* participe à la naissance d'un mythe, il y a la volonté chez ces artistes d'inscrire leur processus artistique dans le fragile équilibre qui existe entre l'œuvre éphémère et sa mémorisation. Un déplacement d'un point de vue unique vers des angles de perceptions multiples s'opère. Cette déconstruction est à l'œuvre tant dans le rapport spatio-temporel que dans la façon dont les actions engagent un processus visuel faisant de la photographie et du film vidéo des paramètres de lecture et d'ancrage historique.

Dans cette logique, le travail de Joan Jonas, l'une des premières artistes à avoir créé cette relation directe entre les installations et la performance, est particulièrement explicite (*ill. 2*). À la question : « Comment pensez-vous le temporel, la



variation, les aspects éphémères de vos performances dans le cadre d'une rétrospective muséale? », l'artiste répond :

« Lors de ma rétrospective à Berkeley en 1980, j'ai fait des performances dans toutes mes pièces, dans celle-ci [à Stuttgart], je n'en ai fait aucune. Ce ne sont que des nouvelles installations. J'ai utilisé tous les anciens éléments des performances mais pour faire de nouveaux arrangements avec. J'ai stratifié l'information, chargé chaque espace avec de l'information de façon à ce que cela évoque mes performances où il y avait simultanément plusieurs actions réalisées par des personnes différentes. Je voulais que la perception sensorielle soit intacte même si le visiteur ne restait que cinq ou dix minutes dans l'espace²⁴. »

Il y a très clairement pour l'artiste, les reproductions « d'époque », qui renvoient le spectateur à une historicité qui est celle du travail au moment de sa création en direct et des mises en espace éclairant la performance sous une autre lumière. Les œuvres de Joan Jonas portent toujours deux dates, celle de leur naissance et celle de leur exposition. Le temps s'étend entre les deux pour contrer de façon métaphorique la disparition possible. C'est en soulignant ce contraste que Joan Jonas propose une réflexion sur son travail, en insistant sur la possibilité de créer des rencontres permanentes entre film, performance, dessin, danse et installation. Elle-même issue de la sculpture, elle considère son corps comme matériau sculptural dans la pratique de la performance, elle déjoue les catégories artistiques.

« J'ai apporté à la performance ma façon de regarder l'espace illusionniste de la peinture, de tourner autour d'une sculpture ou de marcher dans des espaces architecturaux. Je n'étais presque pas présente dans mes premières performances,

*Ill. 2.
Joan Jonas,
Funnel, Rome,
1974.*

j'étais juste là comme un morceau de matériau ou un objet qui se déplaçait avec raideur, comme une marionnette ou une silhouette dans une peinture médiévale, je n'existais pas en tant que Joan Jonas, en tant que "Je" individuel mais seulement comme une présence qui faisait partie de l'image²⁵. »

De façon intéressante, l'artiste évoque ici la performance selon une perspective bidimensionnelle anticipant presque son existence sous une forme photographique ou filmique. Ce déplacement d'un médium à un autre, de la performance vers la vidéo, la photographie, ou l'installation est un élément important pris en compte par Joan Jonas et d'autres artistes femmes au début des années 1970²⁶. Précédemment citées, les deux œuvres *Organic Honey's Visual Telepathy* et *Organic Honey's Vertical Roll* de Joan Jonas (1972) se répondent comme étant les premières « vidéo performances » de l'artiste. Prenant au mot l'une de ses remarques, « la performeuse se voit comme un médium : l'information la traverse », l'artiste intègre la légèreté des images saisies par la portapak au sein de ses actions. Par le biais d'un enregistrement en direct, le mouvement, l'inscription spatiale, le corps deviennent *immédiatement* des éléments à la fois de la performance et de la vidéo²⁷. L'espace qui sépare l'événement et sa mémoire s'unit en une seule et même forme. Ce sont deux pièces qui permettent à la performance et à la vidéo de s'imbriquer de façon complexe sous la forme de strates qui se répondent et se cherchent, s'attirent et se repoussent ; deux formes qui décident de se lire l'une au regard de l'autre, l'une dans l'autre, l'une comme absence de l'autre et vice-versa. Jonas explique qu'elle a voulu établir un espace scénique pour cette performance qui rappelle un plateau de tournage télévisé avec les différents moniteurs qui ponctuent l'installation, filmant en direct et soulignant la composition de divers objets et dessins. Dans cette mise en scène, Jonas, en personnage de fiction *extra-ordinaire*, porte tour à tour plusieurs costumes de scène brodés et scintillants. Parée d'une coiffe céleste et cachée derrière un masque de femme au visage maquillé, elle se déplace de part et d'autre de l'espace, suivie à chacun de ses gestes par la camerawoman, celle-ci allant parfois jusqu'à poser la caméra sur un trépied pour entrer en scène avec l'artiste. Quelques-uns des films qui passent sur les moniteurs sont des bandes pré-enregistrées. Jonas explique que son travail se joue dans cet aller-retour entre les bandes et les performances vidéos, traduisant des idées de la performance dans les bandes et transférant des éléments des bandes de nouveau vers la performance. Elle indique aussi que le mot « bande » [*tape*] recouvre en soi une multitude de fonctions : une bande continue, une bande pré-enregistrée destinée à être intégrée dans la performance, ou encore bande enregistrée pour n'avoir que le statut de document. Pour elle, les bandes enregistrant des performances sont exclusivement des documents et ne peuvent aucunement avoir le statut d'œuvres d'art²⁸.

Alors qu'elle interagit dès les années 1960 avec les autres arts de la scène – théâtre, danse, musique –, la performance accède à un statut hybride lorsqu'elle se déplace dans le monde des arts plastiques et visuels. Ce déplacement correspond aussi au moment où, paradoxalement, les artistes ne sont pas nécessairement à la recherche d'un public pour faire exister leur action. Certaines artistes s'isolent dans leur atelier et font leur performance de façon solitaire. Joan Jonas, Yvonne Rainer, Carolee Schneemann, Martha Rosler évoquent, toutes, les événements spontanés,

les improvisations réalisées devant un groupe d'amis. L'espace de la performance reste parfois plus que confidentiel et c'est le plus souvent la photographie, si l'artiste décide de l'intégrer, qui permet d'en sauvegarder des traces. Lorsqu'elle performe les *Catalysis*, Adrian Piper s'isole dans l'espace public en s'y perdant grâce à l'anonymat. Seules de très rares images existent de cette série qu'elle réalise pendant deux ans. En revanche, elle la décrit longuement dans ses textes. Le langage permet de créer des images mentales et se substitue à un enregistrement mécanique. Cette solitude dans laquelle se réfugient les artistes femmes a aussi parfois un lien avec le contenu même de la performance. Ainsi, celle d'Eleanor Antin, *Carving: A Traditional Sculpture* (1973) est une œuvre composée de soixante-douze photographies de l'artiste prises chaque jour lors d'un régime amaigrissant qu'elle s'impose pendant cinq semaines. La représentant en pied et nue, de face, de profil et de dos, les images en noir et blanc montrent le corps de l'artiste perdant cinq kilos au fil des jours. Les photographies sont présentées sous la forme d'un quadrillage de manière à ce que quatre d'entre elles forment un axe vertical et les autres un axe horizontal révélant ce corps qui perd du poids semaine après semaine. Le titre de l'œuvre se réfère à la sculpture grecque et rappelle la fonction même de cette technique par le biais de la taille dans la matière. Cette transformation physique renvoie dès lors tant au canon sculptural qu'à la dictature sociale auxquels le corps de la femme doit se soumettre pour répondre au désir masculin et à l'inconscient collectif de la forme parfaite. Le régime est la performance, touchant à l'intimité du corps, la photographie est le travail fini mais les deux interagissent. C'est en ce sens que la photographie et la vidéo sont tellement importantes pour ces artistes qui, comme pour l'écriture, s'approprient ces médias pour avoir la maîtrise de leur art et choisir ou non de l'offrir à la postérité.

Pour Amelia Jones, nous l'avons dit plus haut, il est important, en tant qu'historienne de l'art, de travailler à partir d'images documentant les actions: « Je suis particulièrement intéressée par le rôle que joue ce genre d'images, en tant que documents performatifs [*performative documents*], en promulguant l'artiste au rang de figure publique²⁹. » Cette remarque s'applique notamment aux photographies enregistrant les performances de Yayoi Kusama dans l'espace urbain (l'artiste en a réalisé plus de soixante-quinze entre 1967 et 1970) mais également à ses mises en scène plus intimes où « dans ces collages posés, elle se performe elle-même dans un espace privé et pour l'œil de l'appareil photographique qui se subordonne au public [*the public-making eye camera*] ³⁰ ». Jones rappelle que Kusama dès ses premières performances s'interroge: « Suis-je un objet ou suis-je un sujet ? » et quelle que soit la réponse, elle s'ouvre à toutes les projections et désirs de son public se dévoilant en tant que « représentation ». Cette dichotomie « sujet/objet » est travaillée dans la relation corps/soi qu'elle déplace vers un espace de contestation politique vis-à-vis de la bourgeoisie, du racisme et du sexisme. Ainsi, avec ses actions/manifestations contre la guerre du Vietnam, elle établit un lien direct et réel avec la révolution sexuelle qui est en train de se produire au même moment en Occident, le tout s'inscrivant précisément dans le Mouvement de libération des femmes³¹ (*ill. 3*).

Exemple singulier, l'œuvre de Kusama évoque néanmoins ces interactions permanentes que les artistes femmes questionnent en s'appuyant sur leur corps



Ill. 3. Yayoi Kusama, Naked Happening Orgy and American Flag Burning, Brooklyn Bridge, 1968.

et sa représentation, sur le modèle féminin, matériau politique qui renvoie à la réalité contemporaine de leur époque. Cet échange entre la notion de réalité et l'enregistrement de cette même réalité devient l'un des fondements du processus artistique des artistes féministes qui précisément renversent, par la fragmentation, la série, la dématérialisation, l'inversion de l'intériorité et de l'extériorité corporelles, le rythme d'une histoire construite jusque-là selon un point de vue eurocentrique, hétérocentré et « universel ». Peggy Phelan dans un essai intitulé « Broken Symmetries » cite Judith Butler et la confusion que celle-ci souligne entre le réel 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 réel³². »

Au-delà de la référence philosophique et psychanalytique qu'une telle définition implique, elle peut être pleinement saisie dans le contexte d'un art qui cherche à remettre en question de façon frontale une linéarité et un conservatisme artistiques en touchant à des limites qui n'avaient été que rarement atteintes dans l'histoire de l'art contemporain. Et c'est précisément au sein de cette discipline qui appuie, parfois plus que d'autres, son argumentaire méthodologique sur les documents visuels et les images d'archives, que la performance apparaît comme un objet d'étude particulièrement stimulant. Lançant le défi de construire une histoire qui intègre l'interprétation, en convoquant cet équilibre entre le réel et sa représentation et en proposant de nouvelles pistes heuristiques à la lumière des productions artistiques parmi les plus radicales du XX^e siècle, les historiens et les théoriciens de l'art deviennent des passeurs, entre archives et pratiques contemporaines.

Notes

1. C. PONTBRIAND, « Introduction : notion(s) de performance », in A. A. BRONSON, P. GALE, *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979, p. 15-16.
2. *Ibid.*, p. 22.
3. *L'Art de la performance, t'c théorie et critique*, n° 2, décembre 1979, p. 47. Il parle pour sa part de « complicité rituelle » entre l'artiste et le public.
4. Cf. T. DE DUVE, « La Performance hic et nunc », in C. PONTBRIAND (dir.), *Performance : text(e)s & documents*, Montréal, Parachute, 1981, p. 21.
5. P. RESTANY, « Notes de voyage. Houston New York », *Domus*, n° 498, mai 1971, p. 49.
6. A. JONES, « Presence in Abstentia », *Art Journal*, n° 4, vol. 56, hiver 1997, p. 11.
7. Ce terme, que l'on peut rapprocher du français « reconstitution », renvoie ici à des pratiques de reprise à l'identique de performances réalisées dans les années 1960-1970. Cf. C. KIHM, « La performance à l'ère de son re-enactment », *Art Press 2: Performances contemporaines*, novembre-janvier 2008, p. 20-29.
8. P. VERGNE, « En corps! », *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Marseille, Musées de Marseille, Réunion des musées nationaux, 1996, p. 13.
9. Pour un exemple de méthodologie appliquée, cf. J. BÉGOC, N. BOULOUCHE, « Archives ou œuvres? L'exemple du fonds d'archives de François Pluchart », in F. ROUQUET (dir.), *L'Exploitation scientifique des archives*, Rennes, Apogée ; Ireimar, 2005, p. 45-60.

10. R. BARTHES, « Le message photographique », (*Communications*, 1961), in *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 10-11 : « Quel est le contenu du message photographique? Qu'est-ce que la photographie transmet? Par définition, la scène elle-même, le réel littéral. [...] certes, l'image n'est pas le réel; mais elle en est du moins l'analogon parfait, et c'est précisément cette perfection analogique qui, devant le sens commun, définit la photographie. »
11. P. BOURDIEU, « La définition sociale de la photographie », *Un art moyen*, Paris, Éditions de Minuit, 1965, p. 108-109.
12. On citera l'exposition *Art, Lies and Videotape: Exposing Performance*, Liverpool, Tate Liverpool, 2003; S. DELPEUX, *Les Formes de la disparition. Art corporel et photographie (1963-1983)*, Thèse de doctorat sous la direction de P. Dagen, université Paris I Panthéon-Sorbonne, 2004; F. CHOINIÈRE, M. THÉRIAULT (dir.), *Point & Shoot. Performance et photographie*, Montréal, Dazibao, 2005.
13. Cf. D. BLOCH, « Le temps vécu et restitué » [Entretien avec Gina Pane], *info-arTitudes*, n° 6, mars 1976, p. 21.
14. Carole Roussopoulos, avec laquelle Gina Pane a régulièrement travaillé n'était pas présente lors de cette action.
15. D. BLOCH, « Communication prononcée lors des *Journées interdisciplinaires sur l'art corporel et performance* », 16 février 1979, tapuscrit p. 3. La critique s'appuie probablement ici sur l'expérience de Gina Pane qui faisait doubler la captation vidéo par une prise de vue photographique simultanée. Cf. D. BLOCH, « Le temps vécu et restitué » [entretien avec Gina Pane], *op. cit.* Voir ces documents reproduits dans le présent volume.
16. *Ibid.*
17. Les recherches récentes de Janig Bégoc ont révélé cet aspect: J. BÉGOC, *L'Art corporel et sa réception en France: chronique 1968-1979*, Thèse de doctorat sous la direction de J. M. Poinot, université Rennes 2, 2008.
18. F. PLUCHART, *L'Art corporel*, Paris, Limage 2, 1983, p. 46-47.
19. J. WARK, *Radical Gestures, Feminism and Performance Art in North America*, Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2006, p. 3.
20. A. JONES, « Performing the Other as Self », in S. SMITH et J. WATSON (dir.), *Interfaces, Women, Autobiography, Image, Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2002, p. 69.
21. Londres, comme le relate Carolee Schneemann, était à cette époque une ville d'accueil et de rencontres pour tous les expatriés occidentaux: les artistes radicaux, les activistes politiques, les résistants à la Guerre du Vietnam ou encore les jeunes femmes artistes appartenant à un underground émergent.
22. C. SCHNEEMANN, « Valie », in *Carolee Schneemann, Imaging her Erotics, Essays, Interviews, Projects*, Cambridge, MA, The Mit Press, 2002, p. 97.
23. *Ibid.*, p. 138.
24. J. SIMON, « Scenes and variations » entretien avec Joan Jonas, in *Performance Video Installation, 1968-2000*, (cat. expo), Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2001, p. 26.
25. *Ibid.*, p. 27.
26. Le travail d'Yvonne Rainer est exemplaire de ce déplacement lorsqu'elle décide notamment de « quitter » la performance en 1972 pour commencer à faire des films. Ce changement s'opère lorsqu'elle rencontre les théories féministes.
27. *Op. cit.*, p. 25.
28. *Ibid.*, p. 106.
29. A. JONES, *Body Art: Performing the Subject*, Minneapolis, MN, University of Minnesota Press, 1998, p. 5.
30. *Ibid.*
31. *Ibid.* p. 7.
32. P. PHELAN, « Broken Symmetries, Memory, Sight, Love », in A. JONES (dir.), *The Feminist and Visual Culture Reader*, Londres, New York, Routledge, 2003, p. 106. La citation que Peggy Phelan fait de Judith Butler est extraite de « The Force of Fantasy: Feminism, Mapplethorpe and Discursive Excess », *Differences*, vol. 2, n° 2, été 1990, p. 106.