

Flip to Text Version

[Print this page](#)

A la frontiere du theatre et des arts visuels: la performance comme pratique indisciplinee

Faire un parcours historique de la *performance* est l'occasion de se rememorer les courants artistiques les plus marquants, de voir l'importance des regroupements de createurs et les influences qui ont pu favoriser leurs prises de position au regard de l'art mais aussi de la rupture qu'ils ont du faire avec la tradition.

Depuis la publication du premier manifeste des futuristes italiens (1909) en passant entre autres par les mouvements dadaïste et surréaliste, les artistes ont eu tendance a repousser les limites de l'art. Cela a eu pour effet de briser l'isolement dans lequel ceux-ci se trouvaient et de favoriser des rencontres d'artistes provenant de tous horizons. Ces mouvements ont fait eclater les pratiques et fait naitre de nouveaux genres en developpant un changement d'attitude chez les artistes et les spectateurs : une ouverture et une curiosite face aux oeuvres, une prise de risque et un engagement face a l'œuvre en train de se faire » instauree par la *performance*.

Futuristes

Les Futuristes sous l'egide de Filippo Tommaso Marinetti et d'artistes de l'art et de l'objet » ont cree le premier *Manifeste des Futuristes* en 1909. Celui-ci avait pour but, entre autres, de developper la vitesse et l'amour du danger ». Tant au theatre qu'en peinture, les spectateurs avaient un nouveau role ils etaient mis au travail, devenant actifs plus que jamais. Quant aux artistes, ils envahissaient la rue et diverses scenes: par exemple, les theatres etaient occupes par les peintres et les rues par les comediens.

Marinetti appreciait le theatre de variete parce qu'il ne contenait pas de ligne directrice, visait a creer l'etonnement et le jeu des comediens se faisait en collaboration avec le public. Ce theatre naif et simple rompait avec le solennel et le sublime de l'art. Empruntant a ce theatre, Marinetti et ses collegues ont pu donner un nouvel essor aux pratiques artistiques et theatrales de l'epoque.

Dans le meme groupe, se retrouvaient des musiciens dont Russolo qui developpait le *art of noise* », une exploration de sons, de moteurs, de cris de foule, etc. En danse, Diaghilev creait la *gesticulation geometrique* » et en theatre, circulait l'idee de remplacer les comediens par de super marionnettes. La simultaneite nee de l'improvisation, un autre element theorique developpe par Marinetti, permettait de decrir de façon synthetique une œuvre, ramenant le jeu a celui de l'image. Au milieu des annees 1920, les Futuristes avaient developpe une forme de *performance* qui fonctionnait en elle-meme.

Futuristes russes

Presque au meme moment en 1913, les artistes russes en reaction a l'art ancien, se sont regroupes et ont cree un manifeste revendiquant la necessite de se servir de leur propre corps comme medium a leur peinture. Ils se reunissaient dans des cafes autour de Malevitch et de Malevitch entre autres. Les Italiens ayant redécouvert le theatre de variete, les futuristes russes, pour leur part, ont revisite le cirque, le music-hall ainsi que le theatre de variete. Leur approche futuriste et constructiviste les a entraines a faire front contre l'academisme et a faire rupture avec toute tradition optant pour un theatre populaire et social. L'un des personnages clefs de ce mouvement, Nikolaï Foregger, etait entoure du jeune cineaste Eisenstein, du choregraphe Laban et du metteur en scene Vsevolod Meyerhold. 1918 fut l'annee du premier anniversaire de la Revolution d'Octobre et les artistes prirent d'assaut les rues et les places publiques de Petrograd. Lors du 3 eme anniversaire, un spectacle intitule *The Storming of the Winter Palace* reunissait plus de 800 artistes reconstituant la Revolution d'Octobre.

Dadaïstes

a Zurich, avant les activites des dadaïstes, le *Cabaret Voltaire* sous la gouverne de Emmy Hennings et Hugo Ball accueillait des ecrivains et des gens de theatre venus y presenter leurs œuvres de toute orientation. Parmi eux se trouvait Frank Wedekind, homme de theatre provocateur et excentrique ainsi que Tristan Tzara et Jean Arp qui creaient des affiches. Kandinsky, pour sa part, presentait sa poesie et ses peintures. Le *Cabaret Voltaire* ferma ses portes apres seulement cinq mois d'existence et le mouvement Dada vit alors le jour en 1916. La premiere soiree dadaïste fut l'occasion de presenter de la musique, de la danse, des manifestes, des poemes, des peintures, des masques et des costumes.

Leurs influences rejoignaient celles des futuristes comme le bruitisme Â» en musique et l'intention de pousser les limites de l'art. Par ailleurs, les artistes envahissaient la ville, portant des costumes et des chapeaux extravagants qui faisaient tourner la tête des passants. Le mouvement Dada a duré 4 ans et la dernière soirée eut lieu en 1919. Tristan Tzara retourna alors en France pour y retrouver Breton, Eluard et Cocteau qui allaient mettre sur pied le mouvement surréaliste.

Surréalisme

Tristan Tzara arrive chez le peintre Picabia à Paris et la première soirée Dada a lieu en janvier 1920, provoquant l'auditoire comme à Zurich. Le musicien Erik Satie crée au même moment sa musique d'ameublement Â» qui comportait des éléments dadaïstes. Un ballet intitulé *Parade* réunissant quatre artistes, Picasso, Satie, Cocteau et Massine, fit scandale. C'est Apollinaire qui, dans un article, a utilisé le premier le terme de surréalisme Â» pour parler des artistes qui protestaient contre le réalisme au théâtre. Le groupe de Dada-Surréaliste réunissait André Breton, Soupault, Aragon, Paul Eluard et Tristan Tzara entre autres, mais aussi Marcel Duchamp, Man Ray et Antonin Artaud. Ils rédigèrent un manifeste en 1924 affirmant la prépondérance du rêve, la liberté de la pensée et la simultanéité.

Bauhaus

En 1919, une école d'art réunissait toutes les pratiques artistiques dans une perspective socialiste. Elle ouvre ses portes à Berlin : l'école du Bauhaus venait de voir le jour. Des ateliers novateurs offerts aux étudiants faisaient la synthèse entre l'art et la technologie. En 1923, la première exposition de l'école est présentée et elle est intitulée *Art and Technology, a New Unity*. Par ailleurs, plusieurs festivités ont lieu au Bauhaus prenant leur source dans le mouvement Dada; elles ont pour but de ridiculiser ce qui est solennel, tout comme le revendiquaient les Futuristes. Oskar Schlemmer, l'un des directeurs de l'école du Bauhaus, introduisit les cabarets technologiques et développa la *performance* qui était alors perçue comme un art total.

Performance en Amérique et en Europe

En 1930, la *performance* vit le jour aux États-Unis et en 1945, elle devint une activité autonome et un art de provocation. Le *Black Mountain College* offrait une formation interdisciplinaire où la *performance* était perçue comme un art de divertissement. Des artistes du Bauhaus furent invités à faire de l'enseignement abordant l'espace, la forme, la couleur, l'éclairage, le son, le mouvement, la musique, le temps, etc.. Au même moment, de jeunes artistes en début de carrière sont invités à enseigner à l'école d'été : le danseur Merce Cunningham et le compositeur John Cage en font partie. Ce dernier écrit un manifeste portant sur la capture des bruits. Comme une suite logique à ce qui a précédé, l'art en direct (live art Â») faisant apparaître les happenings où les spectateurs font partie intégrante de l'œuvre et la voient prendre forme sous leurs yeux. Les danseuses Simone Forti et Yvonne Rainer ainsi que l'artiste vidéaste Nam June Paik font partie de ces événements. Pendant ce temps en Europe, des artistes présentent des *performances*. Par exemple, en France, Yves Klein peint directement les corps, en Allemagne, Joseph Beuys transforme son quotidien en art et en Italie, Piero Manzoni propose des actions. L'objet est reconsidéré, il est mis à distance devenant superflu et laissant place à l'art conceptuel. La *performance* comme art de l'éphémère et du présent, occupe une place considérable dans le monde de l'art. L'artiste prend son corps comme matériau et questionne le rapport au temps et à l'espace. Des artistes comme Vito Acconci et Oppenheim traitent la question du corps, tandis que Laurie Anderson soulève celle de l'autobiographie. Au Canada, le groupe torontois *General Idea* est qualifié de Canadian Dada Â». Au même moment, Philip Glass et Robert Wilson introduisent le théâtre de l'image dans leur art, dans leurs *performances*.

Ce parcours historique nous permet de constater que la *performance* est issue de regroupements d'artistes provenant de pratiques diverses et qui revendiquent une rupture avec le passé. Dans cette perspective, l'approche de ces groupes peut être qualifiée de moderniste faisant table rase du passé. La *performance* à ces époques est donc une représentation de la modernité, ce qui n'est toutefois pas le cas nécessairement de la *performance* aujourd'hui.

La performance aujourd'hui

Il y a autant de *performances* qu'il y a de *performeurs* Â» écrit l'artiste Rober Racine, affirmation qui a été reprise à sa suite par plusieurs artistes. Dans une publication québécoise récente de la revue *ESSE arts et opinions*, une enquête a été menée auprès de 27 artistes de la *performance* qui ont répondu à un questionnaire portant sur leur pratique. Leur définition de la *performance* entraîne des réponses variées, par exemple : art action, indisciplinarité Â», pratique du présent et présence au monde, art vivant, art

multidisciplinaire, action ou intervention, manœuvre, mais aussi *performance*, etc.. Cette serie d'expressions renvoie a autant de pratiques singulieres qu'il y a d'artistes de la *performance*, comme l'affirme Racine. Dans la meme enquete, les artistes ont donne des indications sur les sources d'inspiration qui les provoquent a produire une œuvre *performative*. Voici quelques-unes de ces reponses : pratique issue de l'écriture, du son, d'un objet anodin, d'un tissu, d'un costume, d'une posture, d'un geste, de la voix et des mots, ou de considerations spatiales, etc.. On est donc a meme de constater la variete des points de depart des œuvres *performatives* qui sont autant de pistes pratiques diversifiees.

Thierry De Duve (1981: 18) definit cet art en ces termes : [«] s'appellerait *performance* toute forme d'art contemporain qui ne serait ni peinture, ni sculpture, ni theatre, ni danse, ni musique, ni pantomime, ni narration, ni meme *happening*, tout en empruntant plus ou moins ces formes diverses. » L'œuvre s'inscrit dans un rapport dialogique au temps et a l'espace, necessitant pour exister la presence simultanee de l'artiste et des spectateurs. La *performance* aujourd'hui ne vise plus la contestation, ne veut plus necessairement rompre avec une tradition, mais elle souleve entre autres un questionnement sur l'art, le corps, l'espace, les mots, les sons ou l'image integrant ou non de technologie, etc. (Feral, 2000: 158). Voila autant de points de vue sur l'art, abordes dans toute pratique artistique et dans la *performance*. Les artistes de la *performance* puisent aussi bien dans le passe pour le commenter que dans leur propre vie, renvoyant ainsi un miroir au public. De ce point de vue, leurs pratiques s'inscrivent dans une perspective de postmodernite (Feral, 2000: 164).

Actuellement au Quebec, la *performance* est presente plus que jamais dans des festivals ou a l'interieur d'evenements artistiques. Les artistes de la *performance* proviennent des arts visuels, de la danse, de la musique ou du theatre. Cette pratique est aussi presente dans le milieu de formation universitaire où¹ sont proposes des cours pratiques et theoriques sur le sujet. Plus souvent qu'autrefois, ce sont les ecoles d'arts visuels et parfois les ecoles de theatre qui proposent ces cours. De facture souple et ne necessitant pas de lieux de presentation sophistiques, la *performance* attire de jeunes artistes ayant le gout de puiser dans plusieurs genres et desirant entrer en contact direct avec le public. De façon schematique, voyons les caracteristiques du theatre et la *performance*.

Table 1: Caracteristiques du theatre et de la performance

Theatre	Performance
Distance du personnage	Direct du <i>performeur</i>
Distance du texte dramatique	Direct de l'action
Distance de la mise en scene	Direct du lieu de presentation
Distance des conventions	Il n'y a pas de repere ni de convention
Distance du temps dramatique	Direct du temps reel de l'action

On peut observer que la *performance* s'eloigne du theatre par son aspect direct et non distancie en particulier. Par ailleurs, il serait interessant d'observer le point de vue des artistes de la *performance* au regard de la representation ou des arts de la scene ou du spectacle. Cette question a ete posee aux *performeurs* dans le numero de la revue *Esse arts & opinions*. Nous avons retenu quelques reactions des *performeurs*.

- Le processus fait partie de la *performance* presentee tandis que le processus precede le spectacle. Contrairement a ce que dit Debord le spectacle est une consommation culturelle » a l'oppose, la *performance* est un questionnement social et politique (Camelo, quoted in Esse, 2000: 25).
- Les arts de la scene sont un lieu de representation controle par les artistes ; a l'opposee, la *performance* est un evenement où¹ l'artiste pose une serie d'inconnues qui doivent etre comprises hors des conventions theatrales » (Echerberg, quoted in Esse, 2000: 35).
- Il y a une forme de theatralite incontournable initiee par la focalisation du public sur le corps de l'artiste » (Babin, quoted in Esse, 2000: 39).
- Malgre le port de costumes, ceux-ci restent des vetements de ville; malgre un jeu se rapprochant de celui du theatre, l'artiste ne se glisse pas dans un personnage, il reste lui-meme (Osion, quoted in Esse, 2000: 41).
- Nathalie Derome et Josee Tremblay voient la *performance* comme un processus qui s'expose dans une forme non-definitive. », eliminant la scene et creant un espace de

tension entre le *performeur* et son public (Derome et Tremblay, quoted in Esse, 2000: 43).

Ces commentaires permettent de voir que la majorite des artistes observent une reelle difference entre les arts de la scene ou le spectacle et la *performance*. Cette derniere semble plus souple a realiser et ne necessite pas de lieux conventionnels. Par ailleurs, les artistes de la *performance* presentent souvent leur travail en solo, ce qui n'empêche toutefois pas certains regroupements d'artistes a l'occasion d'evenements speciaux.

Ayant vu les caracteristiques du theatre et de la *performance* ainsi que les ecarts entre ces deux arts, attardons-nous maintenant sur les artistes et leur rapport a la representation.

Table 2: L'artiste et son rapport a la representation

Au theatre	En performance
Il est comedien	Il est <i>performeur</i>
Il joue un personnage	Il reste lui-meme
Il interprete un texte mis en scene par d'autres	Il dit peut-etre un texte parfois mis en espace par lui-meme
Il joue un «drame» (Dupont, quoted in Esse, 2000: 67)	Il fait une action
Il a la distance fictionnelle de son personnage	Il a une presence immediate du sujet (lui-meme) en action (De Duve, 1981: 25)
Il joue dans un espace culturel sur une scene	Il presente sa <i>performance</i> dans des espaces culturels ou non sans scene obligatoirement
Il joue a l'interieur d'un decor	Il joue avec peu ou pas de decor (Carlson, 1996: 2)
Il installe des conventions	Il elimine les conventions
Il est entoure d'une equipe de production	Il est souvent seul comme maitre d'œuvre
Il presente une œuvre achevee	Il presente un processus
Il joue un temps fictionnel dans un lieu dramatique	Il joue en temps reel et dans un lieu reel

Ce tableau permet d'observer les ecarts entre les deux pratiques artistiques. Quant au spectateur, il se trouve dans deux univers opposes. Au theatre, il a habituellement des reperes «les conventions» qui lui permettent de se retrouver tandis qu'en *performance*, il fait partie de la construction de l'œuvre en train de prendre forme sous ses yeux. Il existe bien sur un «theatre a risque», plus eclat et se rapprochant davantage des caracteristiques de la *performance*, mais nous faisons reference a un theatre traditionnel par sa forme et son contenu pour illustrer notre propos.

Contexte de formation : la *performance* enseignee a l'universite

Il y a dix ou vingt ans, nous n'aurions jamais pu trouver la *performance* dans un programme de formation universitaire. Nous observons plus que jamais dans les universites quebecoises, la presence de cet art dans les listes de cours. Comme nous l'avons decrit plus haut, le propos a change, il ne releve plus de la contestation, mais de problematiques se rapportant a plusieurs genres artistiques incluant la *performance*. D'ailleurs, les etudiants qui pratiquent cet art realisent aussi des œuvres reliees aux objets comme la peinture, la gravure, la sculpture, la photographie, par exemple. Nous avons observe que la *performance* met en valeur les connaissances de ces jeunes artistes en ce qui a trait aux autres arts. En effet, des leur arrivee a l'universite, plusieurs d'entre eux ont acquis des connaissances d'un autre art qu'ils pratiquent. La *performance*, pratique metissee, est l'occasion d'integrer ces arts.

La *performance* permet donc aux etudiants d'actualiser dans une meme œuvre leurs connaissances culturelles, artistiques et sociales et de la presenter *in situ* dans un rapport direct au public. La *performance* ravive l'ephemere de l'œuvre qui, aussitot presentee est aussitot terminee, voila un aspect

qui fascine. La *performance* brise l'isolement dans lequel se trouvent les jeunes artistes d'arts visuels lorsqu'ils présentent un objet dans une galerie, ils occupent la scène à travers leur œuvre en direct.

à l'école des arts visuels, deux cours portent sur la *performance*. L'un d'eux s'adresse aux étudiants en création et l'autre aux étudiants en éducation artistique. Nous discuterons précisément de ce dernier cours qui s'inscrit dans un contexte de formation théâtrale. En effet, les étudiants en enseignement des arts plastiques ont une formation complémentaire en art dramatique. L'un des cinq cours offerts dans cette discipline traite de la *performance*.

Que faire pour enseigner la *performance* quand les étudiants ont déjà acquis entre autres des connaissances sur le personnage, le texte dramatique et qu'ils ont élaboré des créations théâtrales ? Comment les mettre à distance d'un certain attachement au personnage, à la montée dramatique, à la circulation dans l'aire de jeu, etc. ? Dès que la *performance* est abordée, elle entraîne automatiquement des comparaisons. Les étudiants prennent contact avec la *performance* non par la négative, mais par les contrastes qu'elle provoque et cela a pour effet de mettre en perspective les connaissances acquises en art dramatique-théâtre. à la manière de Roland Barthes qui disait de la théâtralité que c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit (Barthes, 1964: 41), nous présentons la *performance* comme un jeu sans personnage, une histoire sans progression, un temps et un espace non dramatiques mais réels, etc.. Il est aussi essentiel de faire des présentations de *performances* (corporelle, narrative, technologique, musicale, sociale, etc.) sous forme de vidéo, si l'on n'a pas la possibilité d'en voir en direct dans des centres d'artistes.

Ce premier contact avec la *performance* ne convainc pas totalement certains étudiants qui y voient une perte de fiction, de ludique, d'interaction avec les autres, etc.. Une forme de regret s'installe donc, faisant place par là à une incompréhension ou une forme de résistance. Puis, lui succède le temps des essais multiples permettant aux étudiants d'intégrer de nouvelles connaissances. Par exemple, il est possible de mettre l'accent sur des exercices portant sur l'exécution d'actions simples sans la distance du personnage ou d'intention dramatique. Certains étudiants saisissent rapidement l'essence de la *performance* pour en avoir vues auparavant, ils entrent plus facilement en action. Pour les autres, un besoin d'indications sur le non-jeu ou sur le choix d'une action s'avère essentiel. Chez ces étudiants, nous avons pu observer un jeu un peu plus mécanique, moins senti, mais dès qu'ils arrivent à croire à l'action qu'ils risquent, le tour est joué. Ils arrivent alors à faire des liens par exemple entre un dessin ou la problématique d'une sculpture et leur *performance*. Le commentaire le plus fréquent que nous entendons hormis l'Eureka de la découverte est « ce n'était que ça ! ». Pour en arriver à une telle simplicité, de longs détours sont souvent nécessaires. La *performance* pour les étudiants en éducation artistique est en quelque sorte un atout, car elle sert de pont entre les arts visuels et le théâtre. éventuellement, les élèves que nos étudiants rencontreront lors de leurs stages auront peut-être l'occasion de découvrir la *performance* dans un cours d'arts plastiques ou d'art dramatique.

Conclusion: La *performance*, une pratique indisciplinée

La *performance*, vue sous un angle historique, nous a permis de découvrir la nécessité, voire l'urgence pour les artistes de tous horizons de se regrouper. Les Futuristes, jusqu'aux années 1930 en Europe et en Amérique, ont cherché à prendre position et à s'affranchir du passé pour s'inscrire dans le présent. De nombreux manifestes ont été rédigés pour que s'impose une pensée singulière et marquée par une rupture avec la tradition. Ces regroupements d'artistes ont fait en sorte de faire surgir de nouvelles formes d'art plus éclatées se rapprochant progressivement de la *performance*, pratique artistique sans frontière, une « antidiscipline », selon Marvin Carlson (1996: 40).

Présente plus que jamais dans le paysage artistique québécois et canadien, la *performance* actuelle ne s'oppose plus au passé pour s'en affranchir, mais elle inquiète tout de même par l'absence de repères qu'on trouve habituellement dans les arts de la scène. La *performance* est là où on ne l'attend pas, présentant des artistes en jeu, en action, en train de créer une œuvre. La tension créée par cette œuvre à venir que propose la *performance* et ceux qui la pratiquent place les spectateurs dans un lieu étrange, à mille lieues des scènes traditionnelles. La *performance* est plus près de l'atelier, lieu de travail des artistes, que de la salle de spectacle, ce « no man's land » de tous les possibles.

D'un point de vue de la formation, il est fascinant d'être témoin de découvertes faites par les étudiants accédant à la pratique de la *performance*. Après quelques longs détours pour en saisir la simplicité qui la traverse, les étudiants arrivent à créer des projets de *performance* de la même façon qu'ils le font pour faire un projet en peinture, en photo ou en vidéo, par exemple. Il leur faut toutefois beaucoup de courage, un courage différent de celui du jeu théâtral étant donnée l'absence de distance entre l'action, l'artiste et un public potentiel ; il persiste une impression d'être dans un espace sans filet. Il faut pour ces

etudiants qui s'engagent dans une telle pratique, le courage des idées et des prises de risque malgré un certain vertige, celui de mener à terme une idée toute simple. Pour illustrer notre propos, voici la description d'une *performance* d'une de nos étudiantes : l'action d'une personne qui saute et se démène inlassablement pour atteindre un objet et qui finira par céder. La *performance* est sans pitié pour celui et celle qui la pratique, elle exige du sang-froid et une présence implacable. Ne pas y croire, serait un aveu d'échec car la *performance* ne supporte aucune demi-mesure. La *performance* ressemble à une pratique sans limites, sans discipline, indisciplinée, c'est une pratique artistique de tous les possibles, et pourtant, ce n'est que « Ça! » comme disent les étudiants qui la découvrent et qui l'adoptent avec un grand éclat de rire.

Bibliographie

Barthes, R. (1964). *Essais critiques*. Paris: Seuil.

Carlson, M. (1996). *Performance: a critical introduction*. London: Routledge.

Corvin, M. (1991). *Dictionnaire analytique du théâtre*. Paris: Bordas.

De Duve, T. (1981). La performance hic et nunc. in *Performance text(e)s & documents*. Montreal: Parachute.

Esse (2000). Arts et Opinions. Dossier performance. *ete* numero 40.

Feral, J. (2000). Qu'est la performance devenue? *Cahiers théâtre Jeu*, numero 94.

Goldbert, R. (1979). *Performance: live art 1909 to the present*. New York: Harry N. Abrams.

Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris: Messidor éditions sociales.

Pontbriand, C. (1998). *Fragments critiques (1978-1998)*. Paris: Jacqueline Chambon. Essai critique.

Dans cette perspective, la performance releverait d'une poétique qui traite de la science de l'art en train de se faire (Passeron).

The art of Noise renvoie aussi au nom d'un groupe de musiciens britanniques très populaire dans les années 1980.

Cet inventaire n'est pas sans nous rappeler les *Symphonies portuaires*, créations musicales présentées au port de Montréal depuis huit ans par des compositeurs qui utilisent non pas des instruments, mais des sirènes de bateau, des klaxons de camions, des cloches d'église, etc. pour former une partition présentée en extérieur devant un public.

Furniture music, en anglais.

ESSE arts et opinions. *ete* 2000, #40. Dossier performance.

[Back to Top](#)

[webhumans](#) | [text version](#) | [privacy](#) | [copyright matters](#) | [disclaimer](#)