

PERFORMANCE

Point sur la performance

Comment la pratique de l'art de la performance, du Happening, du Body Art se lie-t-elle au contexte de l'après-guerre et de quelle manière s'inscrit-elle dans une généalogie?

Selon Roselee Goldberg, la performance prend racine chez Dada avec, notamment, la pratique des lectures publiques liées à la poésie de Raoul Hausmann, de Kurt Schwitters, d'Hugo Ball au Cabaret Voltaire, mais aussi dans la démarche futuriste avec ses manifestations –performances, à l'instar du manifeste de 1909 de Marinetti qui est repris et récité à voix haute au public. (*La performance. Du Futurisme à nos jours*, Londres, Thames and Hudson, 2012.)

Ce lien avec les avant-gardes se renforce, selon l'auteure, avec le besoin de provocation qui est sciemment recherché par ces artistes, tout comme la présence d'un activisme politique, que l'on retrouve dans les performances des années 1960-1970. Il y a un lien entre la performance et la violence, voire l'agressivité. Il y a une recherche de dissidence, de Catharsis dans une violence guérissante qui sollicite l'intégrité du corps.

La performance soulève la question de l'intermédialité au sein d'une œuvre composite. L'idée de la concentration des arts ou de la synthèse des arts, la présence du son sont déjà très présentes dans le Futurisme. Le futurisme et ses pratiques ont à voir avec une énergétique, les cultes du mouvement, du dynamisme, du changement. Les artistes sont occupés par la question de l'énergie et des conflits de force.

La performance révèle une implication physique de l'artiste jusqu'à faire de l'artiste le support de l'œuvre. Il s'agit d'une re-corporalisation du modernisme. Le corps se substitue à la toile comme, par exemple, dans le Body Art. Il y a une influence nietzschéenne dans la recherche d'un *Surhomme*, c'est-à-dire que l'artiste explore la forme biologique de l'art par l'intermédiaire de son corps pour éprouver une forme de non-limite de soi. Cette dimension biologique de l'art se combine à la dimension énergétique du corps.

La performance s'intéresse également au travers du langage du corps à la question des différentes formes de discours, de l'usage de l'onomatopée, etc.

La **performance** est une pratique artistique apparue dans les années 1960 dans laquelle **l'artiste utilise son propre corps et le temps réel comme médium principal**.

Contrairement à la peinture ou à la sculpture :

- il n'y a pas forcément d'objet final,
- l'œuvre est **une action**, réalisée en direct,
- elle est souvent éphémère.
- Une documentation secondaire (photo, vidéo, témoignage)
- L'utilisation du **corps comme médium principal**

L'œuvre n'est pas un objet : **elle est un événement**.

Les actions provocatrices de Dada (années 1910-20).

Les expérimentations interdisciplinaires du Bauhaus.

Les happenings d'Allan Kaprow à la fin des années 1950.

Le mouvement Fluxus.

La performance émerge dans un contexte de **remise en cause de l'objet d'art traditionnel**.

La performance ne naît pas de rien. Elle s'inscrit dans plusieurs héritages :

A. Le futurisme

En 1909, Filippo Tommaso Marinetti publie le *Manifeste du futurisme*.

Les futuristes organisent des **soirées-performances** provocatrices : cris, insultes au public, récitations dynamiques.

L'objectif : détruire la passivité du spectateur.

B. Le dadaïsme

Au Cabaret Voltaire (1916), Hugo Ball et Tristan Tzara mettent en place des lectures absurdes, poèmes sonores et actions anti-artistiques.

Hugo Ball récitant des poèmes phonétiques en costume cubique. Dada introduit la **performance comme geste anti-art**.

C. Les expérimentations interdisciplinaires du Bauhaus et du Black Mountain College.

Le Black Mountain College, qui est une plateforme de transition historique, créée à la fin du Bauhaus en 1933 en Caroline du Nord utopiste, réunit des artistes comme John Cage, Rauschenberg, Merce Cunningham, donc des musiciens, peintres, des chorégraphes qui travaillent à partir du principe de déhiérarchisation des arts et des d'acteurs et de spectateurs.

Exemple : John Cage, *Untitled Event*, 1952.

L'« **Untitled Event** » de 1952, conçu par John Cage avec Robert Rauschenberg et la Cunningham Company au Black Mountain College, est considéré comme le **premier Happening** de l'histoire de l'art. Inspiré du *Théâtre et son double* d'Artaud, Cage cherche à proposer une expérience culturelle inédite, fondée non sur l'improvisation, mais sur l'**indétermination** et la simultanéité d'actions indépendantes.

Le public, placé au centre, est cerné de projections et de tableaux. Tandis que des images défilent, des poètes lisent perchés sur des échelles ; Rauschenberg joue des disques sous ses *White Paintings* suspendues ; David Tudor interprète *Water Music* ; Cage lit un texte tout en traçant au sol, et Merce Cunningham danse, accompagné d'un chien. Aucun récit linéaire : les actions se **superposent**, sans hiérarchie, et sollicitent la **perception singulière** de chaque spectateur.

L'événement incarne un art total, éphémère, ouvert à l'interprétation, où l'attention du public prime sur l'intention de l'artiste. Fidèle à son rejet des classifications, Rauschenberg résume sa démarche en 1961 : « Je veux éviter les catégories. [...] J'ai appelé cela des *Combine Paintings* pour échapper aux définitions. » *Untitled* traduit ainsi concrètement leur volonté de dépasser les genres et les cadres critiques.



John Cage performing the Suite for Toy Piano.
Living Theatre, NY. March 14, 1960.

D. Les happenings

Allan Kaprow théorise le happening.

18 Happenings in 6 Parts (1959)

- Participation du public
- Fragmentation narrative
- Fusion art/vie

Naissance officielle de la performance contemporaine.



Allan Kaprow: 18 Happenings in 6 Parts, 1959

18 Happenings in Six Parts, présenté en 1959 à la Galerie Reuben à New York, marque la naissance du Happening. Kaprow y implique activement le public, invité à suivre des instructions précises (changement de salle, placements définis, interdiction d'applaudir), rompant avec le rôle passif du spectateur.

La performance se déroule dans plusieurs pièces, divisée en six parties composées de trois événements chacune, séparés par le son d'une cloche. Le public découvre des actions fragmentées : musique, danse, jeux, peinture en direct. L'environnement — éclairages colorés, miroirs, disposition spatiale — renforce la déconstruction de la scène traditionnelle. L'on voit voir Kaprow parler et jouer d'un instrument, Rosalyn Montague marcher et parler, Shirley Prendergast et Janet Weinberger jouer d'un instrument en marchant, Robert Whitman jouer avec des cubes. Sam Francis, Red Grooms et Lester R. Thompson peignent des toiles vierges.

Bien que minutieusement répétée, Kaprow insiste sur le caractère spontané et non signifiant de l'œuvre. Il refuse d'en faire une simple performance, préférant y voir une expérience immersive, où l'art se confond avec la vie. Pour lui, ces happenings initient un « art totalement nouveau », libérant formes artistiques et spectateurs de leurs cadres habituels. L'expérience transforme les participants, qui partagent une action collective marquée par la spontanéité, l'imprévu et l'acceptation de l'erreur.



Allan Kaprow: 18 Happenings in 6 Parts, 1959

Kaprow formule une critique radicale des conditions de la scène artistique. Il souhaite un bouleversement de la vie quotidienne, la réconciliation de l'art et la vie, la rupture avec la position perversie d'un spectateur bêtement passif. Il défend une forme de happening qui, dès 1966 et ses *Eighteen Happenings in Six Parts*, préconise une démarcation entre art et vie aussi fluide et aussi indistincte que possible dans un esprit de renaissance permanente.

Pour Kaprow, les exemples historiques d'union et d'harmonisation de différentes formes d'art ne peuvent pas être considérés comme de « l'art total ». Les formes d'art ne se soumettent pas au « mélange », car « elles se suffisent à elles-mêmes aussi longtemps que leurs champs d'expression sont concernés ».

La nature est, selon lui, le modèle d'un art total. La nature l'intéresse en ce que « des choses » surviennent « dans le temps et dans l'espace » qui sont « parfaitement » naturelles et « infiniment flexibles ». Et c'est justement à partir d'un « événement » aussi « rudimentaire » que « le vert d'une feuille » ou « le son d'un oiseau » qu'un « principe » artistique fondé sur des « matériaux et sur l'organisation d'une forme créative » peut être réalisé.

En ce sens, il n'y a ni hiérarchie des arts ni préférence pour certains sujets dans la conception de l'art que propose Kaprow.

Cette conception de l'art répond à trois phases :

1. Identification : Chaque sujet ou expérience à son utilité
2. juxtaposition : matière « connue » ou « inventée », « concrète » ou « abstraite »
3. réalisation : production de la structure et du corps du travail

L'équilibre trouvé après ces trois étapes constitue l'environnement, notion centrale chez Kaprow.

L'idée de l'art total naît du besoin d' « élargir les possibilités d'une des formes de peinture ». Le collage est, en ce sens, une pratique déterminante pour l'idée d'un art total. Il oriente vers « un rejet de la peinture sous toutes ses formes, sans toutefois éliminer l'utilisation de la peinture. Le collage fait preuve de flexibilité et de réinvestissement du quotidien.

Kaprow constate un éloignement de l'art et de son public.

Il ne produit quasiment pas d'objets qui puissent engager une spéculation ou durer dans le temps. Il s'efforce d'offrir des expériences en temps réel aux personnes présentes qui ne seront plus spectatrices mais participantes.

Toute la vie et l'œuvre de Kaprow témoignent d'une volonté de mettre en marche un même élan collectif dans l'art et dans la société.

Dans les traces de John Dewey(L'Art comme Expérience),Kaprow s'intéresse à la pédagogie.

E. Fluxus

Mouvement international initié par George Maciunas.

Artistes majeurs :

- Nam June Paik
- Yoko Ono

• ***Cut Piece*** (1964)

Yoko Ono, assise immobile, invite le public à découper ses vêtements.

Enjeux :

- Violence latente
- Regard masculin
- Vulnérabilité du corps féminin
- Participation du public

<https://www.youtube.com/watch?v=2Sa1y-PAAzE>



Les années 1960–1970 : âge d'or de la performance

A. Le body art: Le corps devient lieu d'expérimentation extrême.

Marina Abramović, *Rhythm 0*

Le public peut utiliser 72 objets sur son corps (plume, couteau, arme chargée).

Questions :

- Jusqu'où va la violence collective ?
- Qu'est-ce que la responsabilité du spectateur ?



B. Chris Burden

• *Shoot*, 1971

Il se fait tirer dessus dans une galerie.

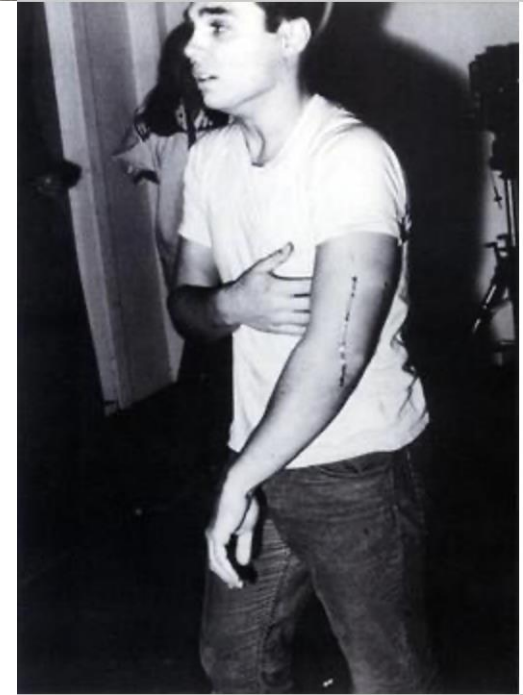
Enjeux :

- Risque réel
- Médias et spectacle
- Violence américaine



« À cet instant, j'étais une sculpture » : ainsi Chris Burden décrit le moment où, le 19 novembre 1971, son bras est traversé par une balle de calibre .22 tirée à quatre mètres par un ami, censé seulement l'effleurer. Intitulée **Shoot**, la performance devient l'une des plus spectaculaires et controversées des années 1970, au point que la presse s'interroge : « Survivra-t-il à ses 30 ans ? » Cette médiatisation forge le mythe Burden tout en alimentant la polémique.

La réception de l'œuvre est nourrie par les fantasmes et peurs liés aux armes à feu, ancrés dans l'imaginaire des westerns, films de guerre et de gangsters, tels que *Full Metal Jacket* ou *Bullets Over Broadway*. Mais dans le contexte de la guerre du Vietnam, la violence armée n'est plus fiction : elle devient réalité quotidienne faite de sacs mortuaires et de vétérans blessés. Ce climat marque profondément l'audace et la radicalité de l'œuvre de Burden.



Gina Pane, « Lettre à un(e) inconnu(e) » (1974), in G. Pane, *Écrits*, Paris, ENSB-A, 2003, p. 14-17.

Pane critique la société pour avoir « façonné et investi » nos corps. Sa force critique vise à « démystifier l'image du "corps" ressentie comme bastion de notre individualité pour la projeter dans sa réalité essentielle de fonction de médiation sociale, [...] à dénoncer les servomécanismes où ils se trouvent : art, science, politique, quotidien. C'est mon propos. »

Son intention est **d'ouvrir une voie nouvelle de création artistique** à travers une **atteinte du corps** qui est la **blessure**. Elle dit : « La blessure : par sa mise en relation avec l'autre comme réceptacle de son environnement sociopolitique, culturel, mais jamais d'une façon illustrative ou narrative qui n'aurait qu'un effet de rebondissement ; mais dans l'intention d'une ouverture sur un langage nouveau ; pour moi le modernisme devait continuer sa marche et passer par le corps. »

Les blessures que s'inflige l'artiste dépassent sa personne. Elles provoquent **un trouble du corps** susceptible de devenir un trouble dans la pensée des autres, une **identification à la douleur de l'autre pour redonner au corps sa « fonction de médiation sociale »**. La douleur doit être **contagieuse**. Elle doit se répandre dans le public dans un **geste de communion**. Elle insiste d'ailleurs souvent sur le fait que ses actions sont fondées sur l'amour. Elle ne veut pas se faire violence. Elle veut **transformer le regard**, tendre des pièges dans les conventions sociales.



Azione Sentimentale, performance réalisée à la galerie Diagramma, Milan, 1973, photographies de Françoise Masson

Les atteintes faites à son corps **se limitent à la surface de sa peau**. Ce ne sont pas des mutilations. Elles sont des **appels de sens**. Ces atteintes élargissent la relation au monde à travers une prise de conscience. **La blessure est, pour Gina Pane, une écriture**. Elle est un **geste politique** qui vient symboliquement apaiser une autre plaie. Elle écrit : « Par cette ouverture du corps, dit-elle, je ne veux pas donner du sang au public ni être un gladiateur, ni même un primitif d'une société archaïque, même si certaines de ces sociétés pratiquent incision et inscription dans le corps. La blessure ? Repérer, identifier et inscrire un certain malaise. Elle est au centre de ma pratique, le cri et le blanc, la coupure de mon discours. L'affirmation de la nécessité vitale, élémentaire, de la révolte de l'individu. Attitude absolument pas autobiographique. »

L'une de ses volontés est que le spectateur soit emporté par ce qu'il **imagine de la douleur de l'artiste** et par **la violence d'un geste qui brise une série de tabous**, comme faire couler le sang, entailler sa peau, jouer avec la mort.



Action Psyché 7, 1974

Après avoir esquissé son visage au maquillage sur un miroir, l'artiste s'incise la peau. À la lame de rasoir, elle trace une croix autour de son nombril puis suit la ligne de ses sourcils jusqu'à faire couler des larmes de sang. Elle se bande ensuite les yeux d'un tissu blanc qui se tache de rouge et, debout sur une structure métallique, adresse à l'assemblée un message uniquement gestuel.

En agissant ainsi, Pane **anéantit toute distance à l'œuvre**. Elle contraint le spectateur à entrer dans la logique de la performance. Elle se joue aussi de la **mystification du corps socialisé**. En effet, si une blessure est faite de façon délibérée sur un corps d'homme, elle est valorisante (tenir la douleur, ne pas avoir froid aux yeux en se blessant, etc. comme Chris Burden ou Stelarc). Elle affirme sa virilité. En revanche sur le corps d'une femme, elle traduit **la vulnérabilité** et surtout **une atteinte à la représentation sociale de la femme comme un être fragile qui doit être protégé**.

Le corps est, pour elle, **un lieu de dissidence et de fragilité**. Il peut être facilement meurtri. Cependant les blessures auto-infligées possèdent une force d'expression sans précédent qui s'apparente à un **rite de purification**. Pane use de la douleur pour secouer « toute espèce d'anesthésie morale » des spectateurs. Il ne s'agit pas de masochisme. La douleur est, selon elle, **un don**. Elle s'exerce comme une **tentative de guérison** qui induit nécessairement **un mouvement de délivrance**. Elle met, ainsi, en scène un **sacrifice**. Elle offre sa douleur dans la perspective symbolique de diminuer la souffrance des autres et d'élargir les consciences non pas dans une dimension christique, mais dans une intuition de son appartenance **au cosmos et à la condition humaine**. Gina Pane cherche, en effet, à **conjurier la souffrance sociale** : la guerre, l'oppression des femmes, etc. en la prenant sur elle.

Chacune des performances de Pane est minutieusement préparée. Elles sont jalonnées de schémas, de diagrammes, de notes, de textes, d'objets fabriqués pour l'occasion ou repris d'interventions antérieures. Un photographe ou un vidéaste sont toujours présents pour enregistrer la performance et la fixer, ainsi en mémoire. Ces deux personnes sont incluses dans le dispositif avec leur propre regard. Pane leur donne seulement quelques consignes. Elle se met en condition plusieurs semaines avant une performance pour rester maîtresse d'elle-même dans l'action. Les traces de ses blessures s'effacent au lendemain des performances, car elles ne sont que de surface.

En altérant son enveloppe cutanée, en laissant le sang se répandre, en s'en prenant même à son visage malgré les protestations du public, Gina Pane met en branle les imaginaires sociaux. Elle cherche une **communication intersubjective et sociale** qui amène à la réflexion, c'est-à-dire à un retour sur soi. **La blessure devient un langage, un jeu de transgression qui s'attaque à un interdit**.



Death Control, réalisée en janvier 1975 à la Galerie Stadler à Paris par Gina Pane, se déploie dans deux espaces distincts. Au rez-de-chaussée, le public fait face à huit moniteurs : quatre retransmettent en direct l'action se déroulant à l'étage, les quatre autres diffusent une vidéo préenregistrée.

À l'étage, le visage de l'artiste, yeux mi-clos, est recouvert d'asticots mêlés à de la sciure. En parallèle, les écrans restants montrent l'anniversaire de deux enfants. La confrontation simultanée de ces images oppose frontalement innocence et dégradation, vie intime et altération du corps.

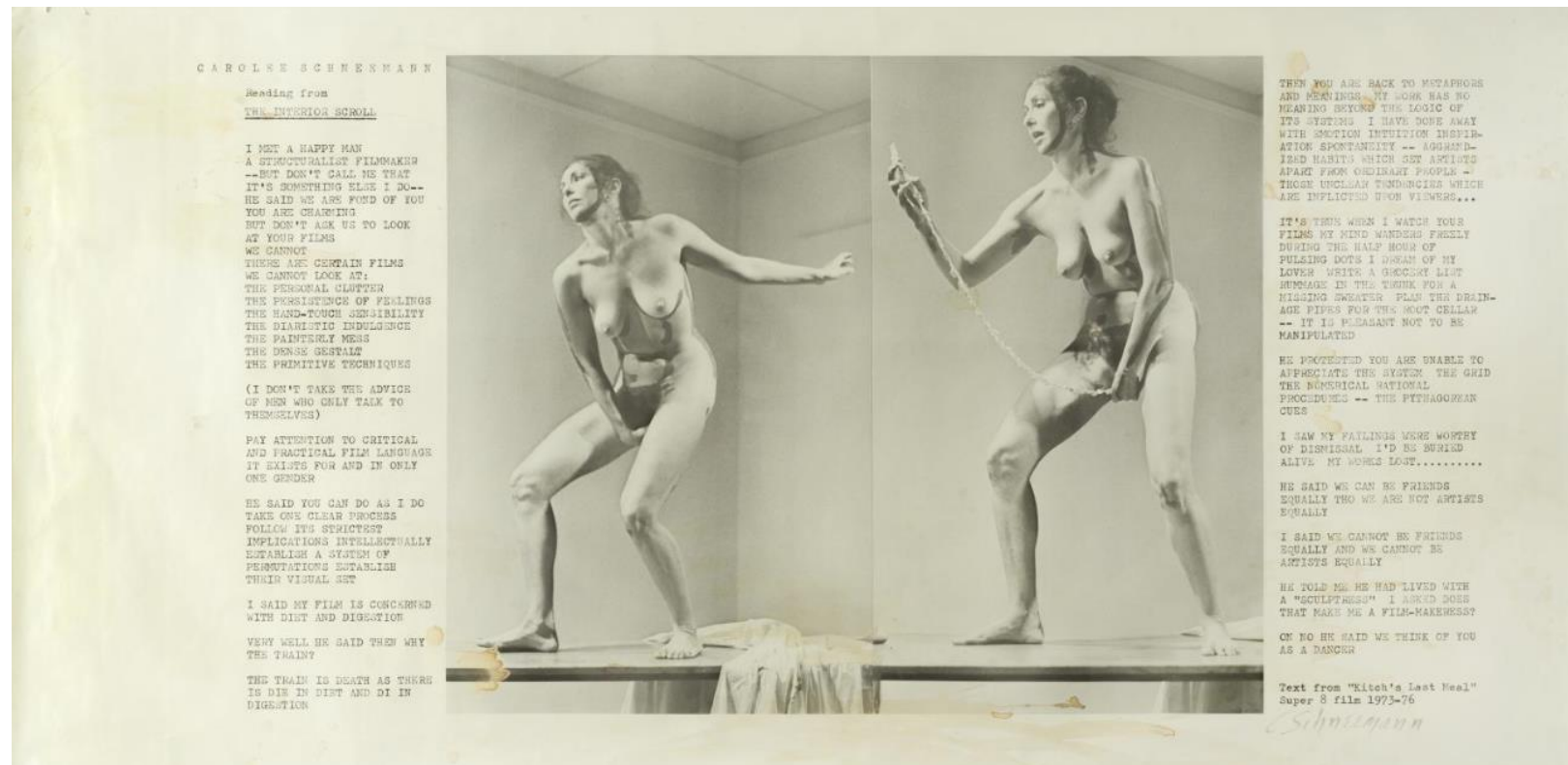
B. Performance et féminisme

A. Carolee Schneemann, *Interior Scroll*, 1975

Elle extrait un texte de son vagin et le lit publiquement.

Enjeux :

- Réappropriation du corps féminin
- Critique du patriarcat artistique



Années 1980–1990 : institutionnalisation et nouvelles directions

1. De la marge au musée

La performance entre au musée : Museum of Modern Art, Tate Modern

Exemple majeur :

The Artist Is Present

Marina Abramović reste assise face aux visiteurs pendant 3 mois au MoMA.

Transformation :

Performance longue durée

Institutionnalisation

Médiatisation mondiale

<https://vimeo.com/72711715>



XXIe siècle : performance et globalisation

Caractéristiques actuelles :

- Hybridation (vidéo, numérique, danse)
- Question des archives
- Re-performances
- Enjeux écologiques et postcoloniaux

Anne Imhof avec **Faust** (Lion d'or à la Biennale de Venise), 2017 :

[https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Anne+Imhof+avec+Faust%C2%99+nale+de+Venise\)&ie=UTF-8&oe=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:e2fb3611,vid:pfzDq3ehwZU](https://www.google.com/search?client=safari&rls=en&q=Anne+Imhof+avec+Faust%C2%99+nale+de+Venise)&ie=UTF-8&oe=UTF-8#fpstate=ive&vld=cid:e2fb3611,vid:pfzDq3ehwZU)



Tino Sehgal : œuvres sans documentation.

Présentée dans le hall circulaire du Musée d'art contemporain de Montréal, **Kiss** (2002) de Tino Sehgal consiste en une séquence chorégraphiée de baisers, répétée en boucle et inspirée d'étreintes emblématiques de l'histoire de la peinture. Un homme et une femme enchaînent ces poses au sol, glissant d'un baiser à l'autre sur le plancher froid. Cette « sculpture » vivante, à la fois sensuelle et picturale, transforme le tableau en corps. L'interprétation, volontairement neutre, accentue l'étrangeté silencieuse du vaste espace ouvert, où les visiteurs, à distance, deviennent voyeurs. L'œuvre renvoie ainsi le spectateur à la mémoire des images et à son propre rapport au corps.



Tableau comparatif des pratiques de la performance

Pratique	Contexte historique	Caractéristiques principales	Rapport au corps	Rapport au public	Artistes / œuvres de référence	Enjeux théoriques
Soirées futuristes / Dada	1910–1920, avant-gardes historiques	Actions provocatrices, poésie sonore, scandale	Corps comme vecteur d'agitation	Public provoqué, insulté	Filippo Tommaso Marinetti ; Hugo Ball au Cabaret Voltaire	Rupture avec l'art académique ; anti-art
Happening	Fin des années 1950–1960	Événements scénarisés, participation, art/vie	Corps comme acteur parmi d'autres éléments	Participation active	Allan Kaprow – <i>18 Happenings in 6 Parts</i>	Dissolution de l'œuvre stable ; événementialité
Fluxus	Années 1960, réseau international	Actions simples, partitions, interdisciplinarité	Corps ordinaire, gestes quotidiens	Interaction minimale ou ludique	George Maciunas; Yoko Ono – <i>Cut Piece</i>	Anti-élitisme ; critique de l'institution
Body art	Années 1970	Mise en danger, endurance, douleur	Corps comme matériau et champ d'expérimentation	Public témoin, parfois complice	Marina Abramović – <i>Rhythm 0</i> ; Chris Burden – <i>Shoot</i>	Limite, vulnérabilité, violence collective
Performance féministe	Années 1970	Réappropriation du corps féminin, critique du regard masculin	Corps comme espace politique	Spectateur confronté à sa position de regard	Carolee Schneemann – <i>Interior Scroll</i>	Genre, subjectivité, pouvoir
Performance conceptuelle / immatérielle	Années 1990–2000	Absence d'objet, parfois absence de documentation	Corps comme vecteur d'idée	Interaction encadrée	Tino Sehgal	Dématérialisation, critique du marché
Performance institutionnalisée	Années 2000–2010	Programmation muséale, longue durée, médiatisation	Corps maîtrisé, endurance	Public en file, expérience ritualisée	Marina Abramović – <i>The Artist Is Present</i> au Museum of Modern Art	Spectacularisation, économie de l'attention
Performance post-internet / contemporaine	2010–2020	Hybridation (vidéo, danse, installation), atmosphère immersive	Corps chorégraphié, collectif	Public intégré à l'espace	Anne Imhof – <i>Faust</i>	Contrôle, surveillance, capitalisme tardif

Problématiques théoriques majeures

1. La question de l'archive

Comment conserver un art éphémère ?

2. La présence

La performance repose sur la coprésence artiste/public.

3. Le marché

Comment vendre une action ?

4. Le spectateur

Passif ou complice ?

La performance est :

Un art de la présence

Un art politique

Un art du corps

Un art de la limite

Elle naît dans la contestation, traverse les radicalités des années 1970, puis s'institutionnalise, tout en conservant une force critique.

1. Évolution du rapport au corps

Agitation (avant-gardes)

Participation (1960)

Radicalité et douleur (1970)

Conceptualisation (1990)

Institutionnalisation (2000+)

2. Évolution du statut du public

Spectateur provoqué

Participant

Complice

Témoin

Usager du musée

3. Évolution du statut de l'œuvre

Événement scandaleux

Expérience collective

Acte radical

Dispositif conceptuel

Produit culturel institutionnel

Critère	Art conceptuel	Performance
Centre de l'œuvre	L'idée	L'action
Matérialité	Souvent minimale ou textuelle	Corps, espace, durée
Présence de l'artiste	Non nécessaire	Essentielle (souvent)
Temporalité	Peut être intemporelle	Inscrite dans un temps vécu
Rôle du public	Lecture / interprétation	Coprésence / participation
Documentation	L'œuvre peut être le document	Le document est trace secondaire

Rapport au public

Art conceptuel	Performance
Lecture / interprétation	Participation / confrontation
Distance analytique	Implication physique ou émotionnelle

Rapport à l'œuvre

Art conceptuel

Œuvre = proposition intellectuelle

Peut exister sous forme de texte

Reproductible

Performance

Œuvre = expérience en temps réel

Existe par la présence

Éphémère

Rapport au corps

Art conceptuel

Corps non nécessaire

Dématérialisation

Importance du langage

Performance

Corps central

Matérialité extrême

Importance de la présence physique

Rapport au temps

Art conceptuel

Temps abstrait

Œuvre réactivable

Existence indépendante du public

Performance

Temps vécu

Moment unique

Coprésence nécessaire