**PERFORMANCE ET INVENTION**

**LE LABORATOIRE DE L’EXPERIENCE ESTHETIQUE**

Maud Hagelstein

Lorsqu’il cherche à qualifier l’époque de l’art dans laquelle nous baignons actuellement, le philosophe Jacques Rancière parle d’un régime pour lequel l’*expérience esthétique* serait déterminante : sensible (par définition) et prise dans un rapport paradoxal de continuité *et* d’exception avec l’expérience commune. Le *régime esthétique de l’art* – celui qui affecte les productions artistiques contemporaines – signerait notamment l’effacement des spécificités des arts (et l’abandon du régime très hiérarchisé des Beaux-Arts) au profit d’une expérience sensible commune à toutes les formes d’expression artistiques[[1]](#footnote-1). Le propre de l’art serait donc de faire vivre à son spectateur une telle expérience, qui toucherait directement ses sens et son imagination. Une expérience dont la tonalité particulière serait directement reconnaissable. Une expérience en excès par rapport à ses habitudes et qui le ferait basculer progressivement dans le domaine si singulier de l’art. On voudrait ici défendre l’idée suivante : la performance artistique semble l’une des animatrices principales de ce régime contemporain en tant qu’elle vise à dégager – au-delà des particularismes des médias d’expression – un territoire très large (un laboratoire) d’expérimentation pour l’art. À travers leurs propositions, les artistes performeurs ne produisent pas des œuvres d’art (c’est-à-dire des produits finis), ils montrent le travail de la créativité *à l’œuvre*.

Qu’est-ce qu’une expérience esthétique ? Et en quoi la performance artistique permet-elle d’*élargir* cette expérience au-delà des seules formes officiellement répertoriées dans les Beaux-Arts ? La performance fait figure de perturbatrice sur la scène artistique en tant qu’elle cherche sans cesse – et parfois sans succès – à déséquilibrer les hiérarchies fermement établies, à élargir progressivement et patiemment (ou au contraire en les forçant) les catégories habituelles. En ce sens, elle est emblématique de l’art contemporain ; elle est la lutte qui permet que se dessine autrement le territoire des choses artistiques. La performance transforme le découpage hiérarchique entre ceux qui ont droit au chapitre de l’art et ceux qui n’y ont pas droit. Le domaine des actions mobilisé par la performance artistique contribue exemplairement à la mise en exergue du découpage toujours problématique de la sphère des objets posés comme artistiques (reconnus et désignés comme tels par des individus) : le régime traditionnel des Beaux-Arts ne pouvait reconnaître comme appartenant au domaine autrefois très privé de l’art des actions telles que, par exemple, piétiner des blocs de beurre perchée sur des talons aiguilles (Melati Suryodarmo), enfouir sa tête dans un tas de terreau (Béatrice Didier), torturer des fraises (Eva Meyer-Keller) ou ingurgiter plusieurs verres de vin rouge pour les régurgiter ensuite (Julie T. André). Et pour cause : en plus d’être potentiellement vulgaires, ces actions ne rencontrent aucune des convenances reconnues par le système des Beaux-Arts et ne requièrent aucune forme d’expression obéissant à des canons bien établis. Par contre, la performance artistique fournit l’occasion d’une discussion nouvelle autour de la valorisation possible de ces actions au rang d’actions artistiques. Le débat est évidemment toujours sensible et conflictuel ; il suffit de sonder la perplexité de certains spectateurs par rapport aux sessions d’*art performance*. Mais la performance est sans doute l’un des médias actuels qui se débat avec le plus de vigueur sur ce champ de bataille pour revendiquer l’élargissement de l’expérience esthétique. Le rejet fréquent de la performance par le grand public reste d’ailleurs prioritairement animé par une mécompréhension de la valeur artistique réelle d’actions considérées comme banales, incongrues ou seulement provoquantes. Décidément, on ne s’entend pas sur le traçage de la frontière entre art et non-art. Et c’est bien ce qui rend le débat si stimulant.

Si la performance peut à certains égards servir de modèle à l’invention artistique (au sens large), si elle permet d’entrevoir le processus créatif à l’œuvre, c’est notamment parce qu’elle assume une certaine *indétermination positive* – c’est-à-dire qu’elle laisse pressentir son caractère tâtonnant et expérimental. Ceci est d’autant plus vrai pour les *open session*, performances collectives caractéristiques du groupe *Black Market International*, car la multiplication des interactions possibles relance encore la dimension aléatoire des trajectoires que les artistes sont susceptibles de suivre. Dans son ouvrage *Art as experience*, le philosophe anglo-saxon John Dewey[[2]](#footnote-2) revendiquait déjà cette indétermination souhaitée de l’œuvre d’art : si elle est « prédéterminée de façon rigide », par l’artiste ou par le spectateur d’ailleurs (spectateur dont les attentes et les anticipations peuvent parfois bloquer la possibilité d’une expérience de réception vraiment riche), l’œuvre « court le risque d’être un produit mécanique ou académique »[[3]](#footnote-3). Ceci ne veut évidemment pas dire que l’artiste soit dépourvu de projet ou indifférent aux effets que pourrait produire son travail. Par contre, une expérience artistique pourra être considérée comme aboutie indépendamment de son seul résultat (surtout s’il est décidé à l’avance), pour autant que toutes les opérations constitutives de l’action auront mérité la même attention : chaque moment doit être soigné, y compris lorsqu’on s’éloigne du projet de départ. Autrement dit, si l’errance et les bégaiements font partie intégrante du processus créatif, rien ne sert des les écarter systématiquement. Ils peuvent ouvrir le travail artistique aux imprévus. L’indétermination de l’issue revêt généralement aux yeux des performeurs une valeur tout-à-fait significative, au sens où elle intensifie l’ensemble. Quand Boris Nieslony se bande les yeux, s’assied à une table au milieu d’une rivière, et transvase l’eau qu’il y puise d’un verre à l’autre sans rien y voir, on sent bien que l’événement déborde les intentions de l’artiste – qui renverse l’eau sur la nappe, calibre imprécisément son geste, tâte le terrain du bout des doigts, manque de justesse le déséquilibre et installe de la sorte un suspense poétique (*Nature Study, Water,* 1999).

Selon Dewey, une œuvre – quelle qu’elle soit – ne peut atteindre à l’excellence sans quelque *étrangeté* dans sa composition, c’est-à-dire sans intégrer au moins un élément inattendu : les aspects imprévisibles sont précieux en tant qu’ils mettent l’œuvre à l’abri du mécanique et en tant qu’ils lui offrent une spontanéité que seule la non-préméditation permet d’atteindre. L’artiste, comme le scientifique, doit être un découvreur, un expérimentateur. Sans quoi il prend le risque de ne produire qu’un travail strictement académique et sans vie. En se tenant volontairement à l’abri de toute dramaturgie (et en évitant les répétitions à l’identique), l’artiste performeur cherche à préserver la créativité de la maitrise virtuose. Il y aurait en effet une technique stérile : celle qui tourne à vide, qui se donne à voir de manière narcissique, qui s’observe sans se mettre en danger. En tenant compte des incidents, en les intensifiant ou en les provoquant, l’artiste performeur se donnerait par contre les moyens de proposer une expérience artistique forte qui dépasse la seule production de l’œuvre mais qui l’accompagne – depuis l’émergence de l’idée, en passant par toutes les errances ou erreurs, et jusqu’à l’accomplissement du projet (qui n’est pas une fin en soi mais qui poursuit l’ensemble de la démarche). En effet, l’expérience visée par l’art commence bien avant la production d’un objet fini et strictement identifiable. Elle est nettement plus large. Identifier systématiquement l’œuvre à l’édifice, au tableau ou à la statue constitue un obstacle à la compréhension de la véritable expérience esthétique – comme le rappelait J. Dewey dans son texte de 1934. Dans un esprit proche, la performance artistique semble se donner comme objectif de laisser apparaître ce que l’œuvre instituée a longtemps recouvert. Si Dewey est aussi sévère à l’égard des politiques muséales (l’art exposé dans les musées aurait perdu de sa vitalité et serait devenu incapable de procurer des expériences esthétiques fortes), c’est qu’il insiste pour sa part sur l’importance de vivre *soi-même* des expériences artistiques – et la seule manière envisageable à ses yeux serait de donner au spectateur de l’œuvre les indices du processus de recherche par lequel l’artiste est inévitablement passé plutôt que de le confronter seulement au résultat. La conception classique des Beaux-Arts aurait tendance à privilégier les objets finis au détriment des processus créatifs à l’origine des œuvres. Une peinture exposée au mur d’un musée dit trop peu de choses du contexte créatif qui l’a vu naître ; la peinture exposée serait comme déconnectée de l’expérience probablement intense vécue par l’artiste au moment de peindre.

En élargissant à ce point l’idée de l’expérience esthétique et artistique, le performeur offre à son public de se reconnecter à des formes d’inventivité directement branchées sur son vécu. Lorsque les œuvres sont coupées de toute vie, seule une élite cultivée – garante du bon goût – est capable d’en jouir. S’il paraît parfois radical et utopiste, le projet des artistes performeurs vise au contraire un élargissement de l’audience : pour permettre à des classes véritablement mixtes de goûter au plaisir de l’art, on tente par la performance d’offrir au plus grand nombre la possibilité de vivre une *expérience sensible,* c’est-à-dire *esthétique*. On ne parle pas encore ici d’expériences artistiques au sens fort, mais de ces expériences parfois ordinaires qui *préfigurent l’art* : des gestes apparemment quotidiens prennent alors une dimension autre, se densifient, se décalent légèrement de nos habitudes, alimentent nos sens et stimulent notre imagination. Les enfants sont particulièrement sensibles à ces expériences fondatrices. Car même une activité aussi pauvre et dénuée d’intérêt que de ranger sa chambre peut devenir une expérience esthétique au sens de Dewey, en tant qu’il y a interaction entre un organisme et un environnement, rite qui sollicite les sens et l’imagination et qui débouche sur une transformation de l’espace.

La performance travaille et provoque expressément la restauration de la continuité entre vie et art par le recours thématique à des actions souvent très quotidiennes : boire, manger, s’habiller, se déshabiller, fumer, ranger, marcher, etc. Dans sa performance intitulée *Las cosas*, Esther Ferrer travaille à introduire un décalage poétique voire surréaliste avec l’objet quotidien (chaussure, marteau, chou-fleur, débouche-évier) en le posant simplement sur sa tête. Pourquoi une telle opération fonctionne-t-elle aussi bien ? Car il reste à se demander – et c’est évidemment tout l’enjeu – ce qui fait la *rupture artistique*, autrement dit ce qui élève une action au rang d’œuvre d’art, car telle est bien la définition minimale de la performance. Cette question révèle l’axe problématique principal autour duquel tournent certains groupes de performeurs qui cherchent à éprouver sans cesse les conditions de la rupture constitutive de l’art. Ils testent par leurs propositions aussi bien leur capacité à créer sur le vif du lien entre les actions que celle du spectateur à réagir à ces actions en les liant lui-même par son imagination. Tel est le risque que prennent à chaque *open session* les artistes performeurs. Risque qu’ils partagent avec le spectateur qui est partie prenante de l’exercice.

En résumé, la performance artistique semble se situer, par la radicalité de son projet, sur le fil des deux grands mouvements qui caractérisent selon Rancière l’époque contemporaine : (1) l’effacement des spécificités des arts au profit d’une expérience sensible plus large *commune à tous les arts*, en préservant le caractère expérimental de la pratique artistique*,* en permettant au spectateur de faire lui-même l’épreuve des processus forcément non linéaires et accidentés qui mènent à l’œuvre, en montrant l’idée en train de germer et en prenant le risque que, peut-être, elle ne germe pas ; (2) l’effacement des frontières qui séparent l’art de l’expérience ordinaire en acceptant l’idée que l’art est la lutte toujours renouvelée/rejouée par laquelle on délimite provisoirement un territoire pour les choses artistiques.

1. Pour la théorie des régimes d’identification de l’art chez Jacques Rancière, cf. Rancière, Jacques (2000). *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique (« Des régimes de l’art et du faible intérêt de la notion de modernité ») ; Rancière, Jacques (2004). *Malaise dans l’esthétique*, Paris, Galilée (coll. La philosophie en effet). [↑](#footnote-ref-1)
2. Philosophe dont l’influence sur des artistes comme Allan Kaprow (père du *happening*) est avérée. [↑](#footnote-ref-2)
3. Dewey, John (2010 [1934]). *L’art comme expérience*. Trad. par O. Marci, Paris, Gallimard, (coll. Folio essais), p. 237. [↑](#footnote-ref-3)