Marges
Revue d'art contemporain

17 | 2013
Remake, reprise, répétition

De Marina Abramovic à Philip Auslander : impasses de la répétition dans deux théories contemporaines de la performance

From Marina Abramović to Philip Auslander: impasses of repetition in two contemporary views on performance

Nicolas Fourgeaud

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/marges/152
DOI : 10.4000/marges.152
ISSN : 2416-8742

Éditeur
Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée
Date de publication : 1 novembre 2013
Pagination : 54-65
ISBN : 978-2-84292-394-5
ISSN : 1767-7114

Référence électronique
Nicolas Fourgeaud, « De Marina Abramovic à Philip Auslander : impasses de la répétition dans deux théories contemporaines de la performance », *Marges* [En ligne], 17 | 2013, mis en ligne le 01 novembre 2014, consulté le 04 mai 2019. URL : http://journals.openedition.org/marges/152 ; DOI : 10.4000/marges.152

© Presses universitaires de Vincennes

De Marina Abramović à Philip Auslander : impasses de la répétition dans deux théories contemporaines de la performance

« Peu de gens devineront combien il a fallu être triste pour ressusciter Carthage**/1** ».

L'histoire de l'éternel retour du même ou du différent est une histoire déjà longue. On connaît la prégnance de cette idée ancienne chez quelques-uns de nos grands modernes et contemporains : Blanqui, Nietzsche, Warburg, Benjamin, ou encore Borges, Bioy-Casares et Ballard. Les positions de la performeuse Marina Abramović et du théoricien des médias Philip Auslander semblent pouvoir offrir deux exemples contemporains d'usages de cette hypothèse dans la théorie de la performance, dans le cadre d'une argumentation visant à démontrer que la performance est un art inscriptible.

Inscrire la performance : les débats

Le terme d'inscription est d'une manipulation complexe. Dans le cadre de cette réflexion sur la performance, on lui attribuera trois significations : 1. l'utilisation d'un système de notation (verbal le plus souvent)

/1 Gustave Flaubert, cité par Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), dans *Écrits français*, Paris, Gallimard, 1991, p. 343.

/2 Sur la distinction entre *script* et *partition*, voir Nelson Goodman, *Langages de l'art* (1968), trad. J. Morizot, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990, p. 217-230 et p. 238-240.

/3 Notre distinction entre les deux premiers modes d'inscription est strictement didactique et s'appuie sur les présupposés suivants : le script consiste en des instructions

destiné à fixer les caractéristiques fondamentales de l'œuvre, et prenant le plus souvent la forme d'un script/2 ; 2. l'enregistrement de la performance par l'utilisation de moyens techniques comme la photographie ou la vidéo, avec une visée généralement documentaire/3 ; 3. l'« inscription culturelle », ou la reconnaissance qu'une production artistique est un objet de culture, et donc nécessite que l'on recoure à des codes ou des conventions pour la comprendre.

Un rapide coup d'œil aux positions théoriques des années 1980 sur la question de l'inscription constituera le point de départ de notre analyse, et permettra de mettre en relief les travaux respectifs d'Abramović et Auslander. Dès l'émergence de la performance contemporaine à la fin des années 1950, théoriciens et artistes ont souvent contesté la possibilité que la performance puisse être inscrite par un script ou un enregistrement, certains analystes allant jusqu'à soutenir que la performance était un art sans codes, permettant une communication immédiate entre artiste et spectateur. D'une manière générale, le monde théorique des années 1980 va perpétuer cet éventail de positions, mais en s'appuyant sur un nouveau fonds philosophique, en l'occurrence la pensée de Jacques Derrida, qui bénéficiait alors d'une réception exceptionnelle dans le champ de la critique et de la théorie de l'art.

C'est en fait une lecture très partiale des thèses sur l'inscription du philosophe français que vont proposer les théoriciens des années 1980, mais aussi du début des années 1990 (on pense notamment à Peggy Phelan/4). Derrida, surtout préoccupé par l'écriture, conteste depuis la seconde moitié des années 1960 les théories idéalistes de la signification. D'après lui, il est illusoire de vouloir assigner une signification pleine et entière aux termes ou aux énoncés dont nous faisons usage, car celle-ci est le produit d'un contexte spécifique dont personne ne peut assurer la survie ou la réitération ; par conséquent, ni l'écriture ni notre faculté de représentation ne peuvent fixer une signification idéale. Mais la critique derridienne de l'inscription est contrebalancée par un intérêt marqué pour la matérialité du texte et de la lettre/5. Pourtant, l'univers de la performance ne retiendra généralement que l'aspect critique des positions du philosophe, et radicalisera celles-ci pour réussir à conserver, envers et contre tout, une définition de la performance comme art non-inscriptible, n'existant que grâce à la seule présence du corps de l'artiste effectuant une action dans l'ici et maintenant, pour un spectateur *in praesentia*.

Si Philip Monk, Thierry de Duve ou plus tard Hal Foster se sont dressés dans les années 1980 contre l'éloge de la pure présence que pouvaient proposer les théories de la performance/6, parfois

décrivant les modalités de réalisation d'une action et il est produit le plus souvent avant la performance ; le document est souvent composé d'images enregistrées appuyées par du texte et il est produit le plus souvent après la performance. Bien sûr, la partition ou le script peuvent avoir un statut ambigu, entre outil et image, comme chez John Cage, ou encore chez Fluxus. D'autre part, les documents de performance comportent souvent le script de l'œuvre. On peut ajouter que les « documents » sont parfois produits en amont de l'action, comme c'est le cas de certains livrets accompagnant les « activités » d'Allan Kaprow dans les années 1970. Enfin, certains performeurs documentent leurs performances sous la forme de récits écrits qui pourraient parfaitement jouer le rôle de scripts (c'est le cas chez Chris Burden).

/4 Phelan Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, Londres/New York, Routledge, 1993.

/5 Voir, par exemple, les jeux sur la typographie ou la mise en page dans Jacques Derrida, *Glas*, Paris, Galilée, 1972.

/6 Voir Philip Monk, « Coming to Speech: The Role of The Viewer in Performance », dans Chantal Pontbriand, *Performance : Text(e)s & Documents,* Montréal,

influencées par Rosalind Krauss**/7**, c'est au cours des années 1990 que la définition de la performance comme art non inscriptible a été véritablement battue en brèche. On a progressivement assisté à une réévaluation de l'importance des médiations documentaires ou symboliques, et des différents aspects de l'inscription évoqués plus haut. Cela est notamment le fait de jeunes chercheurs qui n'avaient souvent pas eu l'occasion d'assister aux performances historiques des années 1960 et 1970, et qui contestaient que l'expérience directe soit une condition *sine qua non* de la compréhension de la performance. S'ils s'appuient eux aussi sur Derrida, ils en proposent des lectures plus orthodoxes que celles de leurs aînés**/8**. C'est dans ce contexte général qu'il faut envisager le travail récent de Marina Abramović et les thèses sur le document de performance de Philip Auslander.

L'expérience et la boucle

Depuis une dizaine d'années, Abramović cherche à développer des formes documentaires pour la performance qui ne passeraient pas en premier lieu par des objets, comme des livres ou des photographies, mais qui prendraient la forme de performances, plus exactement de reprises de performances artistiques, qu'elles soient les siennes propres ou celles d'autres artistes. L'ensemble de sept pièces intitulé *Seven Easy Pieces*, présentées à raison d'une par jour pendant une semaine au musée Guggenheim en 2005, constitue une synthèse exemplaire des théories de l'artiste serbe sur la performance**/9**.

Si Abramović assume bien qu'il y a des différences entre ses *reenactments* et les originaux, notamment à cause de l'inaccessibilité de certaines informations relatives aux œuvres répétées, mais aussi parce que l'artiste décide sciemment de modifier certains de leurs paramètres d'exécution, elle définit pourtant ses *reenactments* comme des occurrences pertinentes des œuvres interprétées. Ils permettraient au spectateur d'avoir accès aux caractéristiques fondamentales des travaux originaux. En somme, l'artiste ne considère pas que les performances soient des œuvres « autographiques » (comme c'est généralement l'habitude), c'est-à-dire uniques, sans notation, et par là non réitérables. La performeuse décide plutôt de les traiter comme des œuvres « allographiques », c'est-à-dire dotées d'une notation verbale ou partitionnelle (qu'elle extrait des documents sur la performance de départ), et donc susceptibles d'être exécutées plusieurs fois sans dommage pour leur identité d'œuvres tant que les prescriptions d'exécution fixées par le script ou la partition sont

Parachute, 1981, p. 146-147 ; Thierry de Duve, « La performance *hic et nunc* », dans *Performance : Text(e)s & Documents*, *ibid.*, p. 26 ; Hal Foster, « Wild Signs: The Breakup of the Sign in Seventies' Art », *Social Text*, n° 21, 1989, p. 258-260.

/7 Rosalind Krauss, « Notes sur l'index » (1977), dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, p. 63-91. Pour un texte influencé par la théorie de Krauss, voir Chantal Pontbriand, « "Jamais le regard ne réussit à se fixer…". Sur la performance et sur Richard Foreman » (1982), dans *Fragments critiques*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 53.

/8 Au sein de ce « groupe » de jeunes chercheurs, on trouve une grande variété de traitements du document. Voir par exemple : Amelia, Jones, « "Presence" in Absentia: Experiencing Performance as Documentation », *Art Journal*, n° 4, hiver 1997, p. 11-18 ; Kathy O'Dell, *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970's*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998.

/9 Nous n'avons pas assisté aux performances et notre analyse repose sur l'étude des documents et des textes de l'artiste.

respectées/10. Abramović semble proposer un changement profond de statut pour les performances – même si le recours à l'allographie pour faire survivre une œuvre éphémère est en soi assez classique/11 – en s'inspirant du modèle des œuvres musicales/12.

Les critiques du champ de la performance, Peggy Phelan par exemple, ont souvent associé la répétabilité avec la réification, le commerce ou le spectacle. Pour Abramović, répéter une performance, c'est surtout se signaler comme une artiste consciente des travers dans lesquels la performance serait maintes fois tombée au cours de son histoire. En effet, d'après la performeuse, les artistes ont souvent mal documenté leurs travaux, empêchant ainsi leurs pratiques d'accéder à une véritable historicité. Les œuvres n'étant pas transmises, le discours de l'histoire de l'art ne peut donc s'appuyer sur aucun élément fiable et finalement la réception des œuvres se trouve biaisée par l'interposition entre le spectateur et l'action de récits déformants. « Reenacter », pour Abramović, c'est commencer à constituer une véritable tradition, donner la possibilité au spectateur de retrouver l'œuvre en soi, et court-circuiter la « mauvaise histoire » de la performance.

Sous cette volonté de conservation et de répétition apparemment transgressive, on trouve l'épistémologie la plus courante dans le champ de la performance – épistémologie que l'artiste n'a en fait jamais abandonnée depuis ses débuts à l'aube des années 1970 – et qui fait de l'expérience directe la condition de possibilité de la compréhension de la performance/13. Ce présupposé pose plusieurs problèmes importants que l'on ne peut qu'évoquer allusivement ici. D'une part, le rôle central accordé au rapport immédiat du spectateur à l'action est questionnable : en effet, pour comprendre une œuvre, il faut nécessairement mobiliser des informations qui lui sont extérieures et que la seule expérience ne pourra nous fournir, comme des données relatives à l'histoire ou au processus de production. Ensuite, il n'est pas rare qu'un enregistrement puisse nous donner accès avec plus de précision que l'expérience directe à des caractéristiques fondamentales de l'œuvre/14. D'autre part, et c'est sans doute là un point important, cette place centrale donnée à l'expérience directe conduit l'artiste à transformer profondément le statut de certains objets impliqués dans les œuvres originales, et notamment les « documents/15 ». De par ses présupposés épistémologiques, Abramović supprime toute la fonction artistique des médiations documentaires produites par les artistes originaux, et réduit à rien les « constats d'action » de l'œuvre de Gina Pane, *Action autoportrait(s) : mise en condition/contraction/rejet* (1973), par exemple.

/10 Sur la distinction entre autographie et allographie, voir Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 147. Notre description du travail d'Abramović s'inspire de l'élargissement de la notion d'allographie proposé par Frédéric Wecker. Voir Frédéric Wecker, « Vers un art de répertoire ? », *art21*, n° 21, février/mars 2009, p. 50-57.

/11 Voir Nelson Goodman, par exemple : « lorsque les œuvres ne durent pas comme dans le chant et la récitation [...] la recherche d'une notation permet de transcender les limitations du temps et de l'individu ». Nelson Goodman, *op. cit.*, p. 154.

/12 Voir *Marina Abramović, Seven Easy Pieces*, catalogue d'exposition (New York, Guggenheim Museum, 2005), Milan, Charta, 2007, p. 10.

/13 On renverra au texte d'introduction signé par l'artiste qui figure au début du film de Babette Mangolte, *Seven Easy Pieces,* 2005, vidéo, 93 min, couleur, son.

/14 Une littérature conséquente existe à ce sujet. On renverra ici simplement aux analyses de Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art, Immanence et transcendance*, vol. 1, Paris, Seuil, 1994, p. 77-78.

/15 Ce terme est très insatisfaisant, et sans doute faudrait-il au moins rajouter l'épithète

« artistique » lorsqu'on parle de documents réalisés dans le cadre de l'art.

/16 Voir Boris Groys, *Staline, Œuvre d'art totale* (1988), trad. E. Lalliard, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1990.

/17 Abramović s'empare explicitement de la problématique de l'homme nouveau dans son travail récent, en revendiquant des influences constructivistes comme Alexander Rodtchenko, pour ce qui est de la typographie et des costumes de certaines de ses performances. Mais le constructivisme de la performeuse est épuré de toute dimension politique et la référence lui sert avant tout à construire une image autoritaire. Il ne semble pas y avoir beaucoup de second degré dans cette relecture des avant-gardes, contrairement à celle proposée par le groupe slovène Irwin avec sa notion de « rétro-avant-garde », par exemple.

/18 Benjamin Buchloh, « The Twilight of the Idol » (1980), dans *Neo Avant-Garde and Culture Industry*, Cambridge (Massachusetts)/Londres, MIT Press, 2000, p. 42.

/19 Voir *Marina Abramović, The House with the Ocean View*, catalogue d'exposition (New York, Sean Kelly Gallery, 2002), Milan, Charta, 2003, p. 41.

Enfin, la place centrale accordée à la présence, à la répétition et à l'expérience directe dans ce travail ouvre la voie à une théorie de l'histoire au parfum idéologique pour le moins contestable, qui évoque par certains aspects ce que Boris Groys nomme la « post-histoire » stalinienne**/16** : un éternel présent inauguré par une révolution (1917 pour la Russie, le passage à l'allographie pour la performance) et dans lequel coexistent des œuvres issues de différentes périodes qui réalisent leur signification profonde grâce à une figure de référence (Staline dans un cas, Abramović dans l'autre). La performeuse est l'« homme nouveau » de la nouvelle histoire, moyen principal de la reviviscence des œuvres passées et facteur de progrès pour son art**/17**. La dramaturgie des *Seven Easy Pieces* exacerbait la position centrale de l'artiste dans ce processus de renaissance des performances : Abramović, installée au milieu de la spirale du Guggenheim transformée pour l'occasion en un véritable théâtre, reprenait en boucle les actions de chacune des œuvres « reenactées » pendant sept longues heures.

Le dispositif des *Seven Easy Pieces* appelle des remarques similaires à celles que Benjamin Buchloh avait pu adresser à Joseph Beuys à l'occasion de sa première exposition muséale à New York, en 1979, au musée Guggenheim là encore**/18**. Le critique pointait combien la tendance de Beuys à l'auto-mythification conduisait ce dernier à désengager son travail hors de l'histoire et aboutissait à une pratique incapable de réfléchir sur ses conditions de production et sur son inscription contextuelle, matérielle et politique – position difficile pour un artiste allemand de l'après-guerre. Abramović, bien que relevant d'un contexte fondamentalement différent, adopte elle aussi ce type de pensée décontextualisante en faisant le choix de l'allographie et en prenant appui sur le modèle traditionnel du musée comme contexte neutre et hors du temps. Avec Abramović, la performance réintègre clairement le giron moderniste : l'œuvre n'a plus de lieu et l'expérience directe en est nécessaire.

Pour pouvoir légitimer son très large usage de l'enregistrement, l'artiste effectue une opération massive de neutralisation des documents qu'elle fait produire sur son travail. Elle décrit elle-même ses documents comme des objets neutres et transparents qui posséderaient une qualité informative supérieure aux documents produits par les artistes « historiques » et sur lesquels elle s'appuie pour établir le script de ses *reenactments* : selon elle, le simple visionnage d'une de ses vidéos permettrait à un professionnel un peu averti d'en extraire le script de la performance**/19**. Il y aurait donc une véritable transitivité entre l'image et le langage. Un autre aspect important de cette campagne de neutralisation des médias

engagée par Abramović, est la manière dont elle communique sur ses documents : en effet, les cartels ou les communiqués de presse de l'artiste présentent les vidéos comme des équivalents de ses performances en direct, car soi-disant filmées en temps réel**/20.** Pour pouvoir soutenir jusqu'au bout sa définition essentialiste de la performance, l'artiste essaye donc d'annuler la distinction entre l'original (l'action) et la copie (le document) par une simple opération sémantique. Annulation rendue d'autant plus simple que les *Seven Easy Pieces* sont le plus souvent une succession de tableaux vivants aisément « re-médiatisables » sur d'autres supports.

Comme Beuys encore, l'artiste serbe se sert des médias pour construire un « présent éternel ». Thierry de Duve avait finement décrit les stratégies documentaires de l'artiste allemand à la fin des années 1970 : Beuys, nous dit-il, fait filmer ses performances « de l'extérieur de la scène, d'un point de vue censé être celui d'un spectateur transcendant et transhistorique, qui aurait à tout moment la possibilité de faire revivre la performance » ; ainsi, « le *hic et nunc* de la projection s'efface devant la réincarnation de l'*aura* du Shaman**/21** ». Le film réalisé par Babette Mangolte à partir des *Seven Easy Pieces***/22** est dans la droite ligne de cette approche de la documentation : à le regarder, on comprend que la réalisatrice veut faire *re*-sentir au spectateur la présence de la performeuse. Même lorsque la caméra est située loin de l'action, Mangolte cherche à suggérer par la bande-son l'extrême proximité du corps de l'artiste : on entend distinctement les ahanements qui accompagnent les efforts de la performeuse et les divers sons produits par les objets qu'elle touche paraissent augmentés. On retrouve les mêmes stratégies de reconstruction de la présence dans le catalogue. Les commentaires du public pendant les performances sont retranscrits *in extenso :* l'inscription devient ainsi l'équivalent de la parole vive ; ailleurs, ce sont les visages des spectateurs qui sont étalés sur plusieurs pages, comme de petites images de dévotion**/23** ; enfin, une abondante série d'images retrace ce qui fut considéré comme l'un des événements interactionnels majeurs des *Seven Easy Pieces*, d'après l'artiste et ses commentateurs autorisés : un long échange muet de regards entre l'artiste et une jeune spectatrice, jusqu'à ce que cette dernière fonde en larmes**/24**. Avec ce type de restitution « documentaire », l'artiste cherche à reconduire une situation d'empathie entre elle et le spectateur dans le cadre du livre.

Le projet des *Seven Easy Pieces* repose sur une définition du présent assez paradoxale, car si ce dernier est une condition de possibilité de l'étude du passé, il est surtout un temps totalement absorbant pour le spectateur qui paraît devoir suspendre toute tentative de

/20 Pour une analyse récente de ce point, voir Amelia Jones, « "The Artist is Present": Artistic Re-enactments and the Impossibility of Presence », *The Tulane Drama Review*, n° 1, printemps 2011, p. 16-45.

/21 L'auteur décrit le film (réalisée en 1968) de la performance *Eurasienstab*. Thierry de Duve, *op. cit.*, p. 26.

/22 Le film est un montage réalisé à partir des captations de chacune des sept performances.

/23 Sur les images de dévotion, voir la célèbre étude d'Erwin Panofsky, « *Imago pietatis*. Contribution à l'histoire des types du "Christ de Pitié"/"Homme de Douleurs" et de la "Maria Mediatrix" » (1927), dans *Peinture et dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997, p. 13-28.

/24 *Marina Abramović, Seven Easy Pieces*, *op. cit.*, p. 124-129.

compréhension du contexte dans lequel il se trouve pour basculer dans la contemplation hypnotique de l'artiste en action. Abramović propose une boucle temporelle « infernale », où toute représentation est censée équivaloir à l'action en présence, et où cette dernière peut être médiatisée sans dommages d'aucune sorte – on a là un exemple assez net d'instrumentalisation des théories de l'image photographique comme indice transparent, et surtout une reprise de positions anti-médias très courantes chez les artistes et théoriciens de la performance. Cette indistinction volontaire entre les régimes d'existence de l'œuvre est le socle d'une vision hygiéniste de l'histoire de la performance, oublieuse de la dimension objectale des pratiques « réenactées ». L'unicité de la performance est évacuée de la catégorie des éléments signifiants pour le sens de l'œuvre, et les systèmes documentaires souvent complexes des artistes, ignorés. C'est finalement une forme archaïque de l'éternel retour que propose Abramović, proche des versions décrites par Mircea Eliade dans son grand livre sur le sujet**/25**, mélangée à une théorie progressiste de l'histoire dont l'allographie serait l'emblème.

Une autre inscription, une autre répétition

Philip Auslander est, en apparence au moins, sur des positions radicalement différentes de celles d'Abramović. En effet, il conteste l'intérêt cognitif de l'expérience directe : en tant que spectateur, nous, dit-il, sommes souvent incapables de saisir toute la complexité d'un contexte**/26**. Plus généralement, l'auteur américain conteste la distinction entre direct *(live)* et médiatisé *(mediatized) :* cette distinction n'aurait plus guère de pertinence dans un monde hypermédiatisé. Sur cette base, Auslander soutient que des médiations documentaires peuvent rendre compte de tout évènement, aussi complexe soit-il ; dans le cas de la performance, si on en croit les exemples analysés par l'auteur, ces médiations sont surtout des photographies, parfois accompagnée de textes. Fondamentalement, Auslander conteste toute valeur à la performance *live* car elle serait dans la grande majorité des cas, destinée à être enregistrée pour être diffusée et vendue : avec la performance, on serait donc en présence de ce que Daniel Boorstin nommait dans les années 1960 un « pseudo-événement », c'est-à-dire un événement artificiel destiné à alimenter les médias de masse**/27**.

Par ailleurs, Auslander cherche à décrire le fonctionnement des documents de performance à partir d'une théorie unique : il réunit Yves Klein, Chris Burden, Vito Acconci et même Cindy Sherman, transformée en performeuse pour l'occasion, en une seule et même famille.

/25 Mircea Eliade, *Le Mythe de l'éternel retour* (1949), trad. J. Gouillard et J. Soucasse, Paris, Gallimard, 2001.

/26 Philip Auslander, « Pictures of an Exhibition », dans Raphael Gygax and Heike Munder, *Between Ones – On the Representation of the Performative and the Notation of Movement,* Zürich, JRP/Ringier, 2010, p. 297-305.

/27 Daniel Boorstin, *L'Image* (1961), trad. M.-J. Milcent, Paris, Julliard, 1963.

Le théoricien propose de concevoir le document comme l'outil qui permettrait de constituer toute action, parfois indiscernable du quotidien le plus banal, en performance à visée artistique : *« l'acte de documenter un événement en tant que performance est ce qui le constitue comme tel* **/28** *»*. Ce que semble chercher à montrer Auslander, c'est que la performance ne peut être compréhensible que par l'intermédiaire d'un appareil de représentation assez complexe. Pour finaliser sa théorie, Auslander attribue au document une vertu « performative : le document constituerait l'action en performance grâce à sa « performativité ».

Même si les approches d'Auslander et Abramović paraissent à première vue bien éloignées, leurs théories respectives convergent en fait sur un point important : la place fondamentale accordée à l'expérience directe. Selon Auslander, pour comprendre le document, le spectateur n'a pas besoin de détenir de données contextuelles ou d'informations sur son processus de production. À propos d'une des images manipulées qui « fixa » le *Saut dans le Vide* d'Yves Klein, Auslander avance que celle-ci n'est une image « trompeuse que dans un sens étroitement empirique » : elle « est exactement ce que l'artiste voulait que nous voyions **/29** ». Le document a donc ici les mêmes qualités que la performance en direct chez Abramović : il délivre sa signification directement et simplement au spectateur. Le contexte qui assurait l'efficacité de l'énoncé performatif chez John Austin **/30** a totalement disparu de la théorie auslanderienne de la performativité **/31** : ici, l'image est mécaniquement performative, elle restitue les éléments importants de la performance à qui s'en emparera.

Cette étrange théorie du document « performatif » est en fait une manière pour Auslander de proposer une alternative à la théorie indicielle de l'image photographique ou, dit autrement, à l'affirmation selon laquelle l'image photographique serait une représentation indicielle transparente d'un référent existant dans le monde sensible. Cette dernière théorie est pour l'auteur tout à fait insoutenable à un moment où le direct ne peut plus faire foi, et où les images numériques, manipulées ou reconstructibles sont légion. Sur la base de ce constat, Auslander préfère suspendre toute interrogation ontologique ou référentielle sur l'image, et se focaliser sur son effet, son efficacité. C'est le processus de production, lieu pourtant fondamental de l'analyse des représentations, qui en fait les frais.

Il serait trop long de revenir précisément sur le parcours sinueux de la notion de performativité. Celle-ci s'enracine dans les critiques que Derrida adressa aux thèses d'Austin au début des années 1970 **/32**,

/28 Philip Auslander, « The Performativity of Performance Documentation », *PAJ: A Journal of Performance and Art*, n° 84, septembre 2006, p. 13.

/29 Philip Auslander, « Towards a Hermeneutics of Performance Art Documentation », dans Jonas Hekeborg, *Kunsten A Falle: Lessons in the Art of Falling*, Horten, Preus Museum, 2009, p. 94.

/30 John Austin, *Quand dire, c'est faire* (1962), trad. G. Lane, Paris, Seuil, 1970.

/31 Voir sur ce point la critique de Mechtild Widrich, « VALIE EXPORT. Can Photographs Make It So? Several Outbreaks of VALIE EXPORT's 1969-2005 », dans Hilde Van Gelder et Helen Westgeest, *Photography between Poetry and Politics. The Critical Position of the Photographic Medium in Contemporary Art*, Louvain, Leuven University Press, 2008, p. 61.

/32 Jacques Derrida, « Signature, événement contexte », dans *Marges. De la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 365-393.

critiques qui alimentèrent par la suite le fond théorique des études sur le genre ou des études postcoloniales, notamment. Auslander reprend à Derrida sa critique des distinctions catégorielles : il cherche à fragiliser la différence entre direct et médiatisé, comme le philosophe français essayait de trouver la faille qui aurait brouillé la frontière qu'avait cherché à élaborer Austin entre un énoncé performatif littéral et un énoncé « performatif » utilisé dans un contexte de fiction**/33**. Auslander paraît aussi chercher à adapter la « théorie de l'enregistrement » présente dans le texte derridien. Derrida affirme que ce qui rassemble tous les énoncés en une seule catégorie, c'est l'existence d'un mécanisme de citation passive, une forme de « citationnalité générale**/34** » ou d'« itérabilité », qui assurerait à n'importe qui la compréhension des termes qu'il utilise ou qu'il lit. Ainsi, d'après Derrida, si une lettre écrite il y a un siècle nous est toujours intelligible, c'est parce que notre compétence de lecteur et de sujet parlant repose sur un substrat de citations sans guillemets qui compose le langage**/35**. Derrida fait donc du langage un puissant moyen d'inscription. Auslander paraît s'approprier cet aspect de la théorie du philosophe, en contestant que certains événements (les performances) puissent se situer dans une zone de non-inscriptibilité : à l'ère de la dé-distinction entre direct et médiatisé, tout événement serait (presque fatalement) voué à l'inscription médiatique ; et c'est le document qui s'en ferait le réceptacle, comme une sorte de carte-mémoire. Mais la pensée auslanderienne de l'inscription reste fondamentalement éloignée de la poétique derridienne tendue entre inscription et perte, trace et disparition. Il suffirait pour s'en convaincre de considérer le caractère mécanique de la performativité chez le théoricien américain**/36**.

Avec Auslander, la performance n'est plus ce flux ininscriptible que décrivaient encore de nombreux théoriciens dans les années 1980 à partir de leurs lectures de Derrida, mais une œuvre dotée d'une identité stable. Le fait qu'Auslander puisse défendre entre autres thèses que certaines performances en direct pourraient relever de la catégorie des œuvres d'art de masse n'est sans doute pas sans intérêt ici**/37**. L'œuvre d'art de masse telle que l'a définie Noel Carroll se caractérise par l'existence d'un type ou d'un patron (l'ensemble des caractéristiques matérielles de l'œuvre, généralement enregistrées sur un artefact comme une bobine de film ou un fichier numérique) dont l'implémentation par un système technique standardisé (une machine comme un projecteur par exemple) permet d'obtenir autant d'instanciations identiques de l'œuvre que souhaitées, où que l'on soit dans le monde (tant que les conditions techniques le permettent). Une autre caractéristique de l'œuvre d'art de masse

/33 Pour Austin, cette distinction était temporaire, simplement utile à l'avancée de sa recherche. Sur ce point, voir John Searle, *Pour réitérer les différences : réponse à Derrida* (1977), trad. J. Proust, Paris, L'Éclat, 1991, p. 17-20.

/34 Jacques Derrida, « Signature, Événement, contexte », dans *Marges de la philosophie*, *op. cit.*, p. 387.

/35 Pour la critique de John Searle adressée à Derrida à propos de la confusion usage / mention, voir John Searle, *op. cit.*, p. 20.

/36 Pour une exégèse du texte d'Auslander sur les questions liées à la mémoire et à la répétition, voir Jennifer Steeskamp, « On the Performativity of Documentation and Preservation of Video Installations » (2008), écrit à l'occasion des rétrospectives de l'artiste Peter Bogers au Netherlands Media Art Institute à Amsterdam en 2006 et au Media Württembergischer Kunstverein, Stuttgart en 2006-2007. [http://www.peterbogers.com/OtherArticles]. Page consultée le 2 janvier 2012.

/37 Auslander évoque notamment les cas des personnes qui interprètent des superhéros ou des personnages de dessin animé dans les parcs d'attraction. Voir Philip Auslander,

est son accessibilité du point de vue du sens : elle présente généralement une forme narrative, un symbolisme ou un contenu que le spectateur non éduqué est à même de saisir**/38**. Carroll a rétorqué à Auslander que la distinction entre une performance et une œuvre d'art de masse se logeait dans le fait qu'il y avait interprétation d'un côté et exécution par une machine de l'autre**/39**.

Bien qu'Auslander ne fasse pas lui-même le lien, son traitement du document présente plus d'un point commun avec celui des œuvres d'art de masse proposé par Carroll : en effet, chez Auslander, le document recèle toutes les caractéristiques fondamentales de la performance, il semble pouvoir les répéter *ad infinitum*, et aussi délivrer la signification de l'œuvre de manière immédiate. Mais Auslander ne se réfère pas aux théories de l'art de masse pour asseoir sa réflexion, notamment en ce qui concerne l'interprétation du document ; il cite par contre les thèses beaucoup plus honorables d'Hans-Georg Gadamer sur les « textes classiques**/40** ». Ce choix mérite d'être éclairé. Si Derrida constitue la base de la pensée de l'inscription de l'auteur américain, c'est Gadamer qui nourrit toute sa réflexion sur la signification et l'interprétation car, mieux que Derrida, il permet à Auslander de défendre sa vision du document comme l'outil qui conserverait une intelligibilité à la performance une fois le contexte original de réalisation disparu. Contrairement à Derrida, Gadamer affirme la possibilité de comprendre correctement les textes anciens par-delà les différences de contexte, et ce, grâce aux « préjugés » que nous aurions en commun avec les traditions précédentes et qui constitueraient la base d'une sorte de sens commun**/41**. Sans doute est-ce l'hypothèse de ce sens commun qui conduit Auslander à soutenir que les informations contextuelles ou relatives au processus de production des documents artistiques sont sans importance. La description critique que fait Pierre Bourdieu de la théorie du « texte classique » développée par le philosophe allemand pourrait s'appliquer aux thèses d'Auslander : « Selon *Vérité et méthode*, la compréhension adéquate d'un texte philosophique est une "application" (on pourrait aussi bien dire une *exécution*, comme pour une œuvre musicale ou un ordre), bref une mise en pratique d'un programme d'action inscrit dans l'œuvre même. Ce programme, on postule qu'il est doté d'une validité transhistorique et que la mise en pratique n'est autre chose qu'une actualisation, qui, fondée dans la temporalité essentielle de l'existant, le rend présent, historique, dans l'acte même de le rendre agissant**/42**. ».

L'approche auslanderienne du document semble bien impliquer ce type d'« exécution » reposant sur des données transhistoriques fixées dans le document lui-même. Faut-il lire Auslander à travers

« Against Ontology : Making Distinctions between the Live and the Mediatized », dans *Performance Research*, n° 3, 1997, p. 51-54.

/38 Noël Carroll, « The Ontology of Mass Art », *The Journal of Aesthetics and Criticism*, n° 2, printemps 1997, p. 190.

/39 Noël Carroll, « Philosophy and Drama : Performance », dans David Krasner et David Z. Saltz, *Staging Philosophy*, Ann Harbor, The University of Michigan Press, 2006, p. 115.

/40 Voir Hans Georg Gadamer, *Vérité et méthode* (1960), trad. P. Fruchon, J. Grondin, G. Merlio, Paris, Seuil, 1996.

/41 La « relation » entre Derrida et Gadamer est une histoire fameuse. Voir Jean Grondin, « La Rencontre de la déconstruction et de l'herméneutique », dans Jean-François Mattéi, *Philosopher en français*, Paris, PUF, 2001, p. 235-246.

/42 Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1998, p. 502.

Gadamer ou à travers Carroll ? Peut-être les thèses de Carroll sont-elles tout simplement appliquées au document de performance et dissimulées sous celles de Gadamer.
Auslander décrit les documents comme s'ils possédaient une signification immanente immédiatement accessible par la grâce d'une vertu mécanique, et leur retire toute dimension autoréférentielle. Le théoricien noie le document artistique de performance dans la masse indistincte des images contemporaines. Chez Auslander, le document devient l'équivalent du simulacre baudrillardien : un événement dont il serait impossible de cerner les causes ou les origines, dont l'effet seul compterait, et qui prendrait corps dans une histoire sans direction/43. Pourtant, comment serait-il possible de comprendre la photographie du *Saut dans le Vide* sans disposer d'informations extérieures ? La signification de l'image est toute entière déterminée par l'accès à l'information selon laquelle l'image a été manipulée ; l'opération de trucage renvoie à l'artiste comme truqueur, homme de spectacle, posture que Klein n'a cessée d'investir à travers tout son travail, de manière plus ou moins explicite.

Beau comme la rencontre fortuite…

Avec Auslander, les images deviennent les opérateurs d'une répétition machinique, là où Abramović appuyait sa propre version de l'éternel retour sur le corps et sa présence non médiatisable, mais néanmoins signifiante et répétable grâce à la transformation de la performance en œuvre d'essence allographique. Si l'on peut s'autoriser un commentaire, la pensée auslanderienne de l'inscription (et donc de la conservation) n'est guère plus opératoire que celle d'Abramović. Auslander donne une fonction tellement centrale aux images qu'il en oublie la possibilité d'une œuvre dans laquelle l'action et le « document » auraient des rôles différents – ce qui est le cas de nombreux travaux historiques, comme *Genital Panic* (1969) de VALIE EXPORT, d'ailleurs repris par Abramović. Rabattre la performance sur le document à la manière de l'auteur américain ne sert donc ni le document ni la performance.
L'artiste et le théoricien convergent tous les deux vers un même modèle esthétique et épistémologique : celui que le philosophe américain David Davies a décrit sous le nom d'« empirisme esthétique/44 », et qui fait de la rencontre expérientielle avec l'œuvre la condition de possibilité de sa compréhension. Le modernisme greenbergien en est un emblème bien connu, et les théoriciens de la performance en ont accusé réception de différentes manières depuis les années 1960, et ce, même chez les plus poststructuralistes

/43 Jean Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Paris, Grasset, 1983. Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, Londres, Routledge, 1997, p. 54-57.

44 David Davies, *Art As Performance*, Malden, Blackwell Publishing, 2003.

d'entre eux, pourtant prompts à la critique de la présence et de la représentation. Paradoxalement, Auslander lui-même a pu souligner et dénoncer cette survivance des schémas du modernisme chez certains poststructuralistes de la performance/45.

Avec leurs approches monistes, l'artiste et le théoricien réduisent le document à un vecteur d'informations transparent, sans dimension artistique, Auslander allant jusqu'à assimiler l'identification d'une image à un document de performance à partir du simple fait que celle-ci représenterait (ou semblerait représenter) une action, comme c'est le cas selon lui de certaines œuvres de Cindy Sherman. Que ce soit le corps qui « reenacte » ou le document qui répète la performance, tel un poncif ; que ce soit le corps ou le document qui constitue le point de focalisation de l'analyse ; que ce soit le direct ou l'hyper-médiatisé qui soit privilégié : dans un cas comme dans l'autre, cela aboutit à la dissolution du temps historique en faveur de la pure présence du corps ou du document. Une soixantaine d'années après les premiers pas de la performance contemporaine, le discours de l'immédiateté reste toujours bien vivace et est désormais agrémenté d'une once de temps circulaire.

Nicolas Fourgeaud

/45 Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, Londres, Routledge, 1997, p. 54-57.