Marges

Revue d'art contemporain

13 | 2011

Langage(s) de l'œuvre et de l'art

Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970

Script and Performance in American Art of the End of the Sixties and Seventies

Pauline Chevalier

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/429>

DOI : 10.4000/marges.429

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 1 septembre 2011

Pagination : 52-64

ISBN : 978-2-84292-343-3

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Pauline Chevalier, « Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970 », *Marges* [En ligne], 13 | 2011, mis en ligne le 01 septembre 2012, consulté le 23 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/429> ; DOI : 10.4000/marges.429

Script et performance dans l'art américain de la fin des années 1960 et des années 1970

/1 Bernadette Mayer, « Rock, Paper, Scissors », dans Vito Acconci et Bernadette Mayer (sld), *o to 9, The Complete Magazine, 1967-1969*, Brooklyn, New York, Ugly Duckling Press, 2006, p. 13.

/2 Vito Acconci, « 10 (A Late Introduction To o to 9) », dans *ibid.*, p. 7.

Entre 1967 et 1969, Vito Acconci et Bernadette Mayer publient *o to 9*, revue littéraire qui selon les propres termes de son editrice ressemblait plus à une collection de cartes qu'à de la littérature^{/1}. Cartes de mots et poèmes visuels, les pages de *o to 9* ont été le terrain d'expression des deux poètes, de leur environnement, mêlant des écrits de poètes de l'École de New York comme Ted Berrigan, Aram Saroyan ou Clark Coolidge, quelques notes, dessins et schémas d'artistes conceptuels comme Adrian Piper ou Sol LeWitt, mais aussi des scripts de danse ou des récits anonymes. Entre littérature, poésie et arts graphiques, la revue représente ce moment de transition dans la carrière de Vito Acconci lorsqu'il glisse progressivement de la page à la rue, de l'espace de la page à celui de la performance. Selon ses mots : « Dans *o to 9*, les deux chiffres sont séparés par le plus petit mot possible. Vous n'avez pas besoin de lire, vous devez juste regarder [...] *o to 9* n'appartient pas au langage, il ne peut pas y avoir d'erreur, *o to 9* est une icône^{/2}. ».

Perception et langage selon Vito Acconci

« Pas besoin de lire », le regard saisit le sens par le trait et le dessin des chiffres ou des lettres. Cette perception du langage et de la lecture est une constante dans la pratique artistique de Vito Acconci, depuis ses expérimentations poétiques en tant que jeune étudiant à l'Iowa Writer's Workshop jusqu'à ses installations, laissant toujours une place sous-jacente au mot et au récit. La visibilité du mot, l'objectivité du mot, sont des éléments qu'il va certes emprunter aux artistes conceptuels, mais qu'il va surtout développer à partir de quelques fascinations littéraires, depuis les poètes qui lui sont le plus proches, ceux de l'École de New York, jusqu'à Samuel Beckett, James Joyce et surtout Alain Robbe-Grillet/³. L'inspiration de Vito Acconci se nourrit d'un médium à l'autre, entre arts plastiques et littérature. Le passage qu'il va opérer du langage poétique à celui de la performance est relativement exemplaire des interrogations et des recherches des artistes de la fin des années 1960 et du début des années 1970 sur la transition du mot au geste et vice-versa. Le travail de Vito Acconci se détache nettement des œuvres conceptuelles dans son rapport au corps, dans la façon dont il va creuser les possibilités physiques, sensorielles et somatiques du langage.

C'est à travers ce premier exemple, celui de Vito Acconci, que nous aimerions étudier l'articulation entre performance et pratiques de l'écrit dans le contexte new-yorkais de la fin des années 1960 et du début des années 1970. Il s'agira de voir comment, lorsque Vito Acconci entame ses « activités » et « performances », il poursuit ses expériences sur les formes de la narration et les mises en scène du récit en faisant usage du mot, souvent libéré de sa gangue grammaticale. Le verbe libre, décliné, métamorphosé, est tout autant l'objet de l'œuvre que les mouvements ou activités de l'artiste.

Comment s'opère cette transition entre l'objet réel, vivant, éphémère, et le mot ? Comment passe-t-on d'un langage du corps, s'il en est un, d'une expression libre, à un médium empreint de conventions ? Cette intermédialité paradoxale a aussi été un problème auquel se sont confrontés les danseurs du Judson Dance Theater, dont les scripts ont été publiés dans *o to 9*.

Les danseurs de la Judson Church, qui s'épanouit à New York entre 1962 et 1966, ont eu une influence considérable sur les développements de la performance à New York à la fin des années 1960. Scripts, partitions verbales et partitions graphiques ont été expérimentés pour contourner les méthodes de notation classiques qui ne pouvaient être satisfaisantes. Là encore, c'est une perception phénoménologique, voire somatique, de la langue qui est recherchée. Entre

³ L'influence de Robbe-Grillet est perçue par Acconci comme un élément déterminant dans l'évolution de sa pratique, que ce soit dans la lecture de ses romans ou dans la forte impression que lui a laissé le film réalisé par Alain Resnais, *L'Année dernière à Marienbad* (entretien de l'auteur avec Vito Acconci, 28 avril 2007, Brooklyn, NY).

la lecture et la vision du verbe, la danse et la sensation du mouvement dansé doivent aussi se transmettre par le mot.

Or ces développements de la fin des années 1960, entre danse, performance, poésie et littérature, trouvèrent un formidable écho dans la nouvelle presse artistique et notamment dans le magazine *Avalanche*, publié par Liza Bear et Willoughby Sharp entre 1970 et 1976. Si le support même du magazine, sa combinaison unique de portfolios, d'entretiens et de scripts en fait un vecteur incomparable des pratiques artistiques new-yorkaises des années 1970, le vocabulaire même de la critique semble influencé par les expériences sémantiques et syntaxiques des artistes de la performance. Les écrits d'artistes, leurs listes et leurs scripts, sont les échos de la critique et vice-versa, quand ils ne partagent pas un même champ, intermédiaire, entre discours critique et démarche esthétique. À travers l'exemple du magazine *Avalanche* nous tenterons de comprendre comment les évolutions de la performance, dans sa relation à l'écrit, ont pu se lier aux évolutions du vocabulaire critique, par échos et correspondances.

La syntaxe comme forme

En 1972, dans ce même magazine *Avalanche*, Vito Acconci revient sur la poésie qu'il a subitement quittée en 1969 : « Mon activité poétique était celle du mouvement sur une page, la page comme un champ d'action. Mon but était de trouver un langage qui allait avec la page et non contre la page : user du langage pour couvrir un espace plutôt que pour découvrir un sens. (Je peux maintenant considérer ce travail, en quelque sorte, comme une série de partitions pour mon travail actuel : je peux considérer mon usage de la page comme un espace modèle, un espace de performance en miniature ou de forme abstraite)/4. ».

Alors qu'en 1972 il réalise plusieurs performances marquantes à la galerie Sonnabend, comme *Transference Zone* ou *Seedbed*, l'artiste exprime son attachement à l'espace de la page. Le mot peut s'étendre, s'étaler sur la page, dans une phrase décalée, découpée ou infinie. Outre le jeu sur l'occupation de l'espace, la dilatation et le brisement de la syntaxe sont aussi affaire de souffle et de respiration. En ajoutant des virgules, des parenthèses et des blancs entre mots et syllabes, Acconci introduit du silence, une circulation d'air dans le poème.

En 1967, il travaillait par exemple sur ce qu'il appelait alors les « expansions » de poèmes notamment avec le texte « My Performance of Ezra Pound's *Alba* » dont nous citons un extrait. Il y

reprend donc le poème de Pound pour le modifier, l'interpréter. L'usage du mot « performance » renvoie à la fois à l'interprétation physique, orale, du poème et à son adaptation dans la langue de Vito Acconci.

(For example,) As cool (and cooling)
 (Furthermore,) as the pale (until paler)
 (Well,) wet (, in fact,) leaves
 (in a manner of speaking, if you leave it to me)
 of (live – no), lily-of-the-valley (They run down
 from the hills)
 (The reason is that) She lay (there, to the right)
 (That is to say,) beside me (, in addition)
 (see) (knee) (plea)
 (17.) in (18.) the (19.) dawn.
 (She was on the lawn of the valley, all in all)

Craig Dworkin analyse de manière détaillée ce poème^{/5} et montre comment, par l'usage de termes tels que « well », « in fact », « furthermore », etc., Acconci révèle « les qualificatifs et les hésitations qui montrent un processus de construction discursif » et se concentre non pas sur le produit imprimé, fini, mais sur la « performance de la composition rhétorique ». L'intérêt de Vito Acconci pour le processus de création et sa mise en évidence se retrouvera de manière récurrente dans ses activités et performances, le sujet n'étant pas le produit fini mais son élaboration. Si la parenthèse permet la mise au jour de la formation du poème et de sa performativité, la parenthèse est aussi l'instrument de sa mise à flot, de l'inclusion du poème dans un flux continu propre à la parole et non à l'écriture. En outre, la parenthèse est aussi ce qui isole et met en valeur les potentialités de dérivation de la phrase. Toute parenthèse est possibilité de divagation, de chemin ou de « monde parallèle », selon les propres termes de Vito Acconci^{/6}. Cet usage abondant de techniques de ponctuation, de rupture et de soudure au sein de la phrase est étroitement lié à ses influences littéraires. Acconci insiste en effet à de nombreuses reprises sur son intérêt soutenu pour le développement de la phrase chez William Faulkner : « Les raisons qui me portent à aimer Faulkner sont notamment la façon qu'il a de ne pas pouvoir terminer une phrase, son besoin d'enchaîner les propositions subordonnées les unes après les autres, d'ajouter des parenthèses. Il y a toujours une certaine tristesse dans la nécessité de terminer une phrase^{/7}. ». En accumulant propositions et parenthèses, Faulkner cherchait à faire naître un sentiment, à suivre les détours et contours d'une pensée.

^{/5} Craig Douglas Dworkin, « Fugitive Signs », *October* 95, hiver 2001, p. 91-113.

^{/6} Vito Acconci, « Excerpts from Tapes with Liza Bear », entretien paru dans *Avalanche Magazine*, n° 6, automne 1972, p. 70-77.

^{/7} *ibid.*

/8 Vito Acconci,
« Introduction: Notes on
Performing a Space »,
ibid., p. 2.

/9 *ibid.*

Acconci y ajoute une dimension certainement plus concrète : créer des chemins, des mondes parallèles où l'écrit tiendrait lieu de carte et où la parenthèse serait intersection ou déviation. Le travail sur le langage est donc à la fois celui sur sa visibilité, sa consistance physique, et celui sur sa performativité, sa lecture et son souffle.

Alors qu'il réalise des « activités » ou des « performances », Acconci continue à écrire, à la fois avant et après l'exécution de l'œuvre, à la fois pour la guider puis pour en garder une trace. Les écrits *a posteriori* sont les plus intéressants et certainement les plus diffusés. Ils témoignent du passage de l'espace de la performance à un espace clos, celui de la page, dans une même intention, celle d'« interpréter », de « performer » l'espace. C'est d'ailleurs le terme qu'il utilise dans l'introduction du magazine *Avalanche* de l'automne 1972 qui lui est consacré. « Introduction: Notes sur l'interprétation de l'espace », « Notes on Performing a Space/8 ». Le texte de l'introduction consiste en une série de paragraphes correspondant soit à des activités détaillées, soit à une théorisation des mouvements et des actions en termes génériques, juxtaposés, combinés, structurés sous une forme de script appelé à être développé, augmenté et précisé : « Raisons de se déplacer : je peux bouger pour avoir quelque chose à portée de main – je peux avoir quelque chose à l'esprit qui me pousse à bouger. Je peux me déplacer afin d'échapper à quelque chose – je dois peut-être m'échapper de quelque part pour pouvoir partir. (Bouger – s'en aller – aller vers – se déplacer dans – avancer le long de – avancer par dessus – avancer pour – s'en retourner – avancer au travers – je peux bouger mes mains lorsque je dis ces mots.)/9. ».

Une telle liste pourrait former une partition de danse, et représente ici les potentialités du mouvement, ou plus précisément les potentialités de construction de l'espace autour de soi, par son corps. Le corps est le « point de départ » de tout édifice, de toute situation. Du point de vue syntaxique, la langue de Vito Acconci est une langue de déclinaisons, à la grammaire libre, où l'on pourrait presque lire chaque proposition en commençant par les termes du centre, aller à gauche, puis à droite. Le mouvement n'est pas seulement exprimé du point de vue sémantique, il est aussi visualisé et exprimé par les ressources du blanc de la page, des tirets, des virgules, points-virgules et parenthèses. Le passage du mouvement au mot n'est possible que quand le mot oublie ses dépendances à la grammaire et affirme pleinement son sens par lui-même. La dérivation du verbe, ici de « moving » auquel sont apposés les mots « in », « toward », « against », « for », « over », etc., permet de donner à ressentir le mouvement, par la page et par la lecture. Le mot « moving » est comme un pivot autour duquel se forment les mouvements et les directions. En dégageant

le langage de sa syntaxe classique et en jouant sur la polysémie d'un mot, Acconci développe une forme de traduction intermodale du geste vers le mot, afin que la lecture elle-même puisse apporter cette sensation de mouvement à travers l'espace. Ces jeux sur le langage se retrouvent également chez Carl Andre, appartenant à la même scène artistique, quand il dit : « Dans mes poèmes, j'ai tenté de traiter le plus possible les mots comme des éléments équivalents et indépendants. C'est impossible dans le langage, je le sais, mais j'ai essayé de créer des séquences non-grammaticales de mots, croyant à l'instar de Benjamin Lee Whorf que les crypto-structures du langage véhiculent autant le message que le sens lui-même/10. ».

Chez Carl Andre, le mot reste cependant étroitement lié à la sculpture, au traitement du matériau, à l'objet. L'apport de Vito Acconci et ses distances par rapport à l'art minimal et conceptuel, tiennent justement de cet élan du corps porté par les mots. L'écriture est une représentation du mouvement et une expression de ces potentialités. Acconci tient à cette part de l'action potentielle. Ce que la syntaxe brisée ne permet pas de dire, le lecteur doit l'imaginer, envisager le sens et les directions des actions. Quand les textes de Vito Acconci sont essentiellement limités au verbe, sans substantif, sans objet, le contexte est éliminé et les intentions de l'action restent en suspens. Acconci révèle d'ailleurs ici une de ses influences littéraires majeures, Robbe-Grillet, qui, par l'ellipse et l'évocation des actions potentielles, a profondément marqué ses débuts littéraires et artistiques. Robbe-Grillet, tout comme Joyce, Faulkner ou Beckett, sont à replacer dans un contexte plus général d'influences plus ou moins directes sur l'œuvre d'Acconci. L'artiste va en effet également publier, dans *o to 9* des scripts de danse qui font écho à ses propres pratiques artistiques.

/10 Carl Andre, entretien avec Liza Bear et Willoughby Sharp, paru dans *Avalanche*, n° 1, automne 1970, p. 25.

Notation de la danse dans *o to 9*

En juin 1968 est par exemple publié le script d'une pièce de Steve Paxton, l'un des danseurs du Judson Dance Theater, créateur de la « contact improvisation » et pionnier de la danse post-moderne. Chez lui, le verbe est souvent court, direct et calculé, comme dans la partition de *Satisfyin' Lover*, datée de 1967 mais publiée dans *o to 9* l'année suivante. Une partie des actions de l'un des groupes de danseurs est ainsi décrite :

Groupe A

1. Parcourir les 2/5 de la distance. S'arrêter 10 secondes. Sortir.
2. Démarrer au 10^e pas de n° 1.

/11 Script de *Satisfyin'*
Lover, publié dans
sa version en anglais
dans *o to 9*. Voir aussi
Sally Banes, *Terpsichore
en baskets, post-modern
dance* (1987), trad.
D. Luccioni, Paris, Éditions
Chiron/Centre National de
la Danse, 2002.

/12 L'étude des scripts
des premiers happenings,
notamment publiés par
Michael Kirby, témoigne
d'une dépendance
du geste à l'objet. Objets
courants, quotidiens
semblent bien souvent
primer sur le mouvement
et la description
de l'espace du
corps. Michael Kirby,
*Happenings, an
Illustrated Anthology*,
New York, E. P. Dutton
& Co, 1966.

/13 Jean-Yves Bosseur,
*Vocabulaire de la musique
contemporaine*, Paris,
Minerve, 1996, p. 103.

/14 Edgar Varèse cité
dans Jean-Yves Bosseur,
op. cit., p. 92-93.

Traverser l'espace.

3. Démarrer au 20^e pas de n° 2

Traverser l'espace

4. Démarrer lorsque n° 1 s'arrête

Traverser l'espace

5. Démarrer lorsque n° 1 s'arrête

Parcourir 1/5^e de la distance. S'arrêter 20 secondes. Sortir.

6, 7, 8. Démarrer au 5^e pas de n° 5.

Entrer ensemble. N° 6 prend peu à peu du retard.

(15 pas de retard au moment de sortir), n° 7 et n° 8 traversent sans
s'arrêter/**11**.

Chez Steve Paxton, comme chez la plupart des danseurs du Judson Dance Theater, la notation est une contrainte stimulante. Les happenings de la fin des années 1950 avaient certes déjà apporté leurs réflexions sur cette transposition de l'improvisation cadrée, depuis l'espace réel, vers la page, mais alors que les scripts de happenings se concentrent sur l'objet, les « partitions », pour employer le terme utilisé par Steve Paxton, se concentrent sur le verbe, sur l'action et le processus de réalisation de cette action/**12**.

Or si la danse a certes présenté des travaux originaux autour du script et de la partition, cela s'est fait dans une étroite relation à la partition musicale, notamment dans le cas des artistes du Judson Dance Theater. La complicité entre danseurs et musiciens et leurs travaux communs sur la transcription de l'œuvre sur la page ont certainement été des éléments fondateurs pour de nombreuses pratiques de l'écrit chez les artistes de la performance au début des années 1970. Le développement des partitions graphiques permet par exemple de traduire les durées non par des symboles traditionnels mais par une répartition de signes dans l'espace de la page. La page devient le modèle de l'espace musical, un territoire qui s'apparente à celui de l'espace dansé où le mouvement est signifié, voire dessiné. Chez John Cage, Morton Feldman ou Earle Brown par exemple, les partitions graphiques laissent une grande marge de manœuvre à l'interprète, qui est autant responsable de l'œuvre que le compositeur. D'autres types de partitions se développent, comme les partitions verbales, quand « la partition devient un "scénario" que les musiciens mémorisent et prennent comme origine de leurs actions et réactions de groupe/**13** ». L'abandon de la notation sur portée était déjà suggéré par Edgar Varèse dès 1936/**14**, au vu de l'essor des instruments électriques. Stockhausen décrit bien plus tardivement, en 1973, ce qu'apporte et signifie la partition graphique : « À notre époque, *l'écriture d'action* s'est finalement développée (on trouve des exemples antérieurs dans

les tablatures, les “doigtés”) : au lieu d’une notation qui décrit le son, ce sont des indications qui montrent à l’exécutant *comment* produire le son. Il ne semble désormais plus y avoir grand sens à déterminer le son jusque dans ses dernières particularités physiques, si cela constitue pour l’interprète une exigence excessive ; plus la restitution du texte est imprécise, plus grand est l’écart entre ce texte et ce que l’auditeur entend. La musique n’est finalement plus décrite exclusivement comme un *phénomène sonore*.

Ce développement tend vers une *écriture de projet*, qui transmet à l’interprète, au lieu d’une *prescription*, une *représentation* de la musique. On utiliserait des signes qui ne décrivent pas le phénomène sonore lui-même, mais la *direction* que peut prendre l’exécutant/¹⁵ ».

Philip Corner, musicien proche du groupe du Judson Dance Theater, et ancien élève de John Cage à la New School for Social Research, a par exemple réalisé des partitions faites de motifs aquarellés et de transparents, dans la lignée de partitions de Cage comme celle de *Aria* ou de *Fontana Mix* (1958). Le même Philip Corner utilisera aussi des formes de partitions verbales, dont l’une a d’ailleurs été publiée dans *o to 9*. Stockhausen avait déjà utilisé le langage verbal comme technique de notation en 1968 pour *Aus den sieben Tagen*. Les textes décrivaient des formes et des impressions musicales, marquant les mouvements et les silences, et la partition musicale apparaissait alors comme très proche du poème.

Pour sa part, Steve Reich a également pu exposer ses partitions à l’été 1972 dans une grande galerie new-yorkaise (John Weber Gallery). C’est d’ailleurs lui qui développera brièvement l’idée d’un son directionnel en évoquant la propagation du son dans son propre corps, par exemple grâce à une pièce comme *It’s Gonna Rain*. Alex Ross, dans un récent ouvrage, rapporte cette réflexion du compositeur : « Une certaine réalité acoustique veut que, si vous entendez deux sons identiques avec une fraction de seconde de décalage, le second semble être directionnel. J’avais l’impression que le son descendait de mon oreille gauche vers mon épaule gauche, et le long de ma jambe jusqu’au sol/¹⁶ ».

Par une telle description, spatiale, Reich tend à montrer à quel point le son n’est pas uniquement ressenti, mais visualisé comme un mouvement continu. L’intérêt d’une telle description ne tient pas uniquement à la perception somatique de la musique, de la voix répétant sans cesse « *It’s gonna rain* », il est aussi dans la perception extérieure d’un mouvement visualisé, presque dessiné, qui semble permettre de rapprocher ici danse et musique. La description de la perception du son par le corps relie plus encore la musique – et ses partitions – à

/15 Karlheinz Stockhausen, « Musique et graphique » (1959), *Musique en jeu*, n° 13, novembre 1973, p. 96. Cité dans Jean-Yves Bosseur, *op. cit.*, p. 106-107.

/16 Alex Ross, *The Rest is Noise*, Arles, Actes Sud, 2010, p. 664.

/17 Yvonne Rainer,
« Lecture for a group of
expectant people »,
o to 9, n° 5, janvier 1969,
p. 12-19. L'intégrale de
la revue *o to 9* a été
rééditée récemment :
Vito Acconci et
Bernadette Mayer (sld),
*o to 9, The Complete
Magazine: 1967-1969*,
Brooklyn, New York,
Ugly Duckling Press,
Lost Literature Series,
2006.

/18 Philippe Lavergne
parle du caractère
« traceur » de l'écriture
de James Joyce dans
Finnegans Wake
(cf. Philippe Lavergne,
« Avant-propos », dans
James Joyce, *Finnegans
Wake*, Paris, Gallimard,
1982, p. 11).

la danse et au texte. Ce sont ces expérimentations sur le dessin, sur la page et sur le verbe comme nouveaux signifiants, comme nouveaux modes de langage, qui permirent une sorte de rassemblement des disciplines autour de la page et de la lecture.

En danse, la même dichotomie entre partition graphique et partition verbale permet de libérer les systèmes traditionnels de notation chorégraphique. Yvonne Rainer publie par exemple dans *o to 9* un texte intitulé « Lecture for a Group of Expectant People/**17** ». Forme de cours ou de conférence, le texte décrit lentement des mouvements à réaliser, après une brève introduction. L'énumération des possibilités de mouvement de la tête, des bras, des jambes, ne constitue certes pas directement une partition ou une chorégraphie, mais la lecture du texte est faite pour guider le mouvement, grâce de nombreuses adresses directes au lecteur. Au cœur du propos se pose la qualité de la description, ici en danse, de la même manière que dans les partitions verbales en musique. La qualité de la description et du choix des termes est censée permettre au lecteur d'immédiatement percevoir le type de mouvement, le type de son et le sentiment qui doit en dériver. La lecture ne pourrait-elle alors pas remplacer la réalisation de l'œuvre ? Quand le verbe transmet la sensation, quand le corps, par la lecture, perçoit une sensation identique à celle qui est reçue devant une performance réelle, la partition ne possède-t-elle pas un caractère performatif tout aussi important que la pièce réalisée ?

La performance de danse tend à faire ressentir le mouvement au spectateur, comme si le mouvement du danseur nous permettait de nous projeter et de percevoir le mouvement non seulement de l'extérieur mais aussi de l'intérieur, dans toute sa complexité – paradoxalement perçue comme simple et aisée. La lecture permet d'éprouver une sensation analogue. La description du mouvement, bien détaillée, semble directement se propager dans le corps qui se meut tout en restant statique, par une pure invention de l'esprit imaginant.

Les expérimentations autour de l'œuvre et de la trace en danse, et dans la performance, s'intéressent particulièrement au flux des mouvements. Les notations par symboles, par une succession d'éléments et d'unités, répondent difficilement aux exigences contemporaines, et ce sont la ligne dessinée, le film, la planche-contact ou le récit qui peuvent transmettre une image de la danse ou de la performance.

Chez Vito Acconci, comme chez Yvonne Rainer, Steve Paxton et d'autres artistes de la scène new-yorkaise d'alors, ces modèles de l'écriture du mouvement, de l'action en flux continu, sont le « caractère traceur/**18** » de l'écriture de Joyce, ou encore les formes énumératives de Beckett. Faulkner est parfois cité, mais c'est surtout Joyce,

sous l'impulsion de John Cage, qui revient comme un leitmotiv inépuisable durant toutes les années 1970. Joyce est doublement fascinant, à un moment où on expérimente une nouvelle sémiotique du mouvement et de l'espace, et de nouvelles notations ou représentations de la musique et de la danse. *Finnegans Wake*/¹⁹ est un modèle à la fois de l'expérimentation grammaticale et langagière et de l'illusion d'une oralité improvisée. De même, *Watt* de Beckett présente des énumérations de verbes et de propositions, des jeux sur les variations du mouvement autour d'un seul mot, sur les déplacements des personnages, qui s'apparentent à certains scripts de Vito Acconci et de Steve Paxton : « Ici il se tenait immobile. Debout. Assis. À genoux. Couché. Ici il allait et venait. De la porte à la fenêtre, de la fenêtre à la porte ; de la fenêtre à la porte, de la porte à la fenêtre ; du feu au lit, du lit au feu ; du lit au feu, du feu au lit ; de la porte au feu, du feu à la porte ; du feu à la porte, de la porte au feu ; de la fenêtre au lit, du lit à la fenêtre ; du lit à la fenêtre, de la fenêtre au lit ; [...]/²⁰. ».

L'écriture de Beckett, comme celle de Joyce, prend le mot pour point de départ d'une suite de dérives dans une écriture décentrée, excentrique. Les processus d'élaboration de la phrase font écho aux pratiques musicales ou dansées à la fin des années 1960 et durant les années 1970. L'oralité et le flux de la parole constituent d'ailleurs un modèle sous-jacent. Si le dessin peut rendre compte des déplacements dans l'espace, il transmet plus difficilement les étapes du mouvement. Le film et la photographie proposent des propriétés exactement inverses, et le texte présente un statut intermédiaire, entre la représentation et la description. Cet ensemble de réflexions sur la trace et sur les techniques de notation ou de représentation de la danse et de la musique, en lien étroit avec la littérature et la poésie, a donc conduit plusieurs artistes vers un travail autour du mot comme objet indépendant.

Dans les scripts, les listes ou les typologies dérivées des formes de partitions de mots, le sens émerge dans la succession des termes, leur agglomération, sans rapport logique du type sujet-verbe-complément. S'instaure alors un rapport saccadé à l'écriture décomposée, où le mot constitue une unité identique au photogramme ou à la photographie de la planche-contact. Le langage est réticulé, et n'observe pas les règles du langage verbal conventionnel nécessitant une combinaison réglée des éléments d'où émerge ensuite le sens. Le verbe devient performatif, comme la photographie semble être le vecteur d'une perception immédiate du mouvement. Les verbes assemblés, combinés, en listes, possèdent la capacité de transmettre immédiatement les sensations du mouvement. Le mot ne décrit pas, il porte directement le sens.

/¹⁹ On pense notamment au jeu de Mischmasch auquel se réfère Joyce au début de *Finnegans Wake*.

/²⁰ Samuel Beckett, *Watt*, Paris, Minuit, 1968, p. 211.

/21 Frédéric Pouillaude, *Le Désœuvrement chorégraphique, étude sur la notion d'œuvre en danse*, Paris, Vrin, 2009.

/22 Cf. Allen Gwen, « Against Criticism : the artist interview in *Avalanche Magazine*, 1970-1976 », *Art Journal*, vol. 64, automne 2005, p. 51-61.

/23 Craig Douglas Dworkin, « Fugitive Signs », *October* 95, hiver 2001, p. 91-113.

C'est sur ce pouvoir de transmission du texte que Acconci va travailler lorsqu'il développe ses récits et scripts parallèlement aux activités et performances. Le support écrit est non seulement ce qui fait trace, cet « objet survivant », écho de « l'objet public »/21, mais aussi vecteur du ressenti. Par là, il ne s'agit plus uniquement de montrer l'activité ou la performance, mais de lire, faire lire et diffuser sa trace. Interviennent alors ces magazines et revues en grande partie publiés par les artistes eux-mêmes à la fin des années 1960 et au début des années 1970. *o to 9* reprenait le modèle de différents magazines new-yorkais des années 1950 et 1960, comme *Angel Hair magazine*, ceux de la communauté littéraire et poétique, tout en ouvrant la voie aux revues qui se situaient aux marges de chaque discipline, dans un entre-deux.

***Avalanche* et la critique anti-formaliste**

En 1968, Willoughby Sharp et Liza Bear décidèrent de créer un magazine qui serait une alternative à la critique établie en développant les entretiens et en diffusant images, textes et documents d'artistes. *Avalanche* est justement l'une de ces revues qui marquèrent la première moitié de la décennie 1970. Y furent publiés un très grand nombre de scripts et de récits de performance en regard de photographies, de schémas ou de diagrammes. Le premier numéro d'*Avalanche* parut donc à l'automne 1970 et consacra le passage de l'ère de la critique à l'ère de l'entretien/22.

L'entretien prit en effet une place considérable, mettant en exergue le processus de création, ce même « processus de construction discursif » dont parle Craig Dworkin à propos des poèmes de Vito Acconci/23. Par le dialogue, et dans l'illusion de la discussion improvisée, Willoughby Sharp et Liza Bear tentaient de faire émerger le sens des œuvres et des pratiques, en contournant, en détournant les principes de la critique formaliste encore dominante au tout début des années 1970. Il s'agissait de former un nouveau modèle critique, un paradigme alternatif du jugement critique et de la relation entre l'œuvre et le discours. « Support » aux œuvres dématérialisées, ayant du moins abandonné tout support concret, *Avalanche* fut aussi le reflet du rejet assez général de la critique par les artistes du début des années 1970.

Avalanche naquit en effet dans un contexte particulier, au moment où les artistes de la ville de New York s'organisèrent pour fonder de nouveaux espaces d'exposition, bientôt qualifiés d'espaces alternatifs. Ce mouvement de l'alternative, de contournement des grandes institutions, se déploya également dans le champ de la critique. La

critique formaliste fut profondément rejetée pour mettre en valeur le corps, ce que Patricia Falguières qualifie de « refoulé de la mythologie Greenbergienne/**24** ». Outre le corps, ce sont également les liens entre les arts plastiques et le littéraire qui furent mis en lumière. Écho des pratiques du processus et du flux de mots ou de mouvements, la critique (ou l'anti-critique) dans *Avalanche*, était avant tout *en train de se faire*. Les entretiens et les textes de Willoughby Sharp ou de Liza Bear donnaient à lire le processus de réflexion à la fois des critiques et des artistes. Les formes de la critique prônées par les éditeurs d'*Avalanche* étaient celles d'une contextualisation des œuvres et des pratiques, celles de la description physique et somatique des œuvres et de leur réception, contre l'interprétation, interprétation que Susan Sontag qualifiait en 1964 de « revanche de l'intellect sur l'art/**25** ».

Il convenait alors de travailler l'immédiateté du mot et de l'œuvre ainsi que le rapport du geste au mot. Le langage des artistes, celui utilisé dans les scripts et les récits de performance, dérivait vers le champ de la critique pour traduire non pas le sens d'une œuvre mais l'expérience elle-même. Or c'est justement ce que tentèrent bon nombre d'artistes en passant de la performance à sa trace écrite. Une même intention anime alors artistes et critiques, l'intention d'une transmission directe de l'expérience par le mot, suivant ainsi les théories de John Dewey lorsqu'il affirmait : « Nous nous approprions vraiment l'importance d'une œuvre d'art que si nous accomplissons dans nos propres processus vitaux le processus que l'artiste a accompli pour produire l'œuvre/**26** ». C'est une idée analogue que formulera Susan Sontag en 1964 lorsqu'elle évoquera les objectifs d'une nouvelle critique : « L'objectif de toute critique d'art devrait maintenant être de rendre les œuvres d'art – et par analogie, notre propre expérience – plus, et non moins, réelles à nos yeux. La fonction de la critique devrait être de montrer *comment l'art est ce qu'il est*, voire, que *l'art est ce qu'il est*, plutôt que de montrer *ce que l'art signifie*. À la place d'une herméneutique, nous avons besoin d'un érotisme de l'art/**27**. ».

Or cet érotisme de la critique va emprunter une partie de son vocabulaire aux expériences langagières des artistes de la performance et des danseurs. Les préoccupations qui animent Susan Sontag en 1964 sont les mêmes que celles des danseurs de la Judson, et sont celles sur lesquelles réfléchiront Willoughby Sharp et Liza Bear dans *Avalanche*. L'évolution croissante de la performance au début des années 1970, et la place prépondérante du corps et de l'expérience, feront de ce nouveau paradigme critique un modèle appelé à se développer. Des journaux et magazines tenteront notamment, dans la lignée des expérimentations d'*Avalanche*, de poursuivre ce travail critique sur

/24 Patricia Falguières, « À plus d'un titre - Préface », *White Cube, l'espace de la galerie et son idéologie*, Zurich, JRP Ringier, 2008, p. 5-32.

/25 « interpretation is the revenge of the intellect upon art », Susan Sontag, « Against Interpretation » [1964], dans *Against Interpretation and Other Essays*, New York, Picador, 2001, p. 7.

/26 John Dewey, *L'Art comme expérience*, Paris, Gallimard, 2010, p. 359-360.

/27 Susan Sontag, *op. cit.*, p. 14.

/28 L'intégralité des chroniques « Concepts in Performance » est conservée à la bibliothèque Fales (Fales Library & Special Collections), au sein de la bibliothèque de la New York University.

la perception et la transmission de l'expérience. C'est par exemple le cas d'une chronique qui paraîtra régulièrement dans le *SoHo Weekly News* à partir de 1976, date à laquelle *Avalanche* cesse par ailleurs de paraître. Le *SoHo Weekly News* est un hebdomadaire local, consacré à l'actualité et à la scène artistique de SoHo. Y est créée une chronique alors relativement innovante puisqu'entièrement consacrée à la performance. Intitulée « Concepts in Performance/28 » et rédigée par Wendy Perron, danseuse de la compagnie de Trisha Brown, ancienne membre du Judson Dance Theater, cette chronique va tenter de renouveler le vocabulaire critique, et ce jusqu'en 1979, en s'interrogeant sur le regard et le vocabulaire à adopter face aux nouvelles formes de l'art vivant. Les textes de Wendy Perron vont certes user d'un langage du corps, des perceptions, des sensations physiques, à la fois de l'artiste et du spectateur, mais ils n'éviteront pas toujours les écueils de la description pure, peinant à transmettre l'expérience elle-même. La structure de la langue est trop rigide pour laisser la place à la sensation. Alors que le vocabulaire est bien celui des artistes de la performance, la syntaxe et la grammaire se referment sur le sens, le rigidifient ou l'immobilisent.

C'est justement ce qui était absent d'un magazine comme *Avalanche* où la critique adoptait la forme libre de la liste, des mots dérivés, déclinés, des paragraphes brefs et des répétitions nuancées. Les textes et les entretiens jouaient de cette grammaire libérée inspirée à la fois des artistes de la performance et de leurs propres influences littéraires, de Joyce à Beckett, en passant par Robbe-Grillet. La transmission de l'expérience de la performance ne tient donc pas uniquement à des échanges de vocabulaire entre scripts, récits et textes critiques, mais aussi à de nouvelles formes de langage dont la lecture donne elle-même place au souffle, à la respiration, et à la perception directe des mouvements, des gestes et du ressenti. En cela, les échanges entre danseurs, musiciens, *performers*, artistes et critiques au milieu des années 1960, ont été fondamentaux, dans une même recherche autour de la visibilité du mot, de l'usage du récit déconstruit, potentiel, pour guider la performance, ne jamais rien imposer. Cette absence de prescription trouve alors un écho important dans la critique qui adopte elle-aussi le modèle du processus, de la critique en train de se faire, mettant en valeur son propre régime de construction, comme dans un script, une partition de la réception, de l'expérience.

Pauline Chevalier