

Inter
Art actuel



L'activité performative

Systemes périphériques dans l'économisme dominant

Richard Martel

Number 95, Winter 2007

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/45721ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Éditions Intervention

ISSN


0825-8708 (print)

1923-2764 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Martel, R. (2007). L'activité performative : systèmes périphériques dans l'économisme dominant. *Inter*, (95), 2-5.



L'activité performative : systèmes périphériques dans l'économisme dominant

par Richard Martel

L'insatisfaction de la matière dans la recherche de nouvelles formes et l'insatisfaction de l'homme dans la recherche de nouvelles vérités sont équivalentes : physique, éthique et connaissance se meuvent au sein d'une réalité dominée par un constant dynamisme¹.

L'univers performatif correspond à une nécessité de produire une activité, de diverses manières par diverses intentions, ce qui a toujours été au centre de l'idée de la marque, de la trace à laisser. Par exemple, sur le plan de la préhistoire, le symbole de la main est considéré comme une empreinte, un désir de laisser une image du passage matériel dans le temps.

Dans son livre *L'éternel présent, la naissance de l'art*, Siegfried Giedion rappelle : « Des mains imprégnées d'un sens magique apparaissent dans des cultures diverses, dans chaque partie du globe². » Il s'agit d'une tentative d'approcher des puissances invisibles et, en même temps, une nécessité de « marquage » du geste comme matière à déplacement. Dans l'univers du symbolique, cela fait appel à divers degrés d'implication. Mais ce serait là d'abord un geste performatif, puisque la main est une partie du corps et que c'est ce même corps qui propose d'intervenir dans son espace-temps, en relation ici avec un matériau solide, dur, éternel dans sa matériologie, la pierre.

Ce geste performatif entraîne la symbolisation comme nécessité, comme incursion, une métaphore, un témoignage d'être là, dans un rapport à un destinataire, à moins que par magie ce soit d'autres nécessités.

Je dis donc que l'empreinte de la main, dans la préhistoire, est un geste performatif qui permet par la suite de devenir une trace d'un autre mode de signification. Il s'est toujours agi de laisser une trace du passage dans le temps pour une fabrication au-delà du temporel immédiat, une relation potentielle comme un futur à faire advenir.

L'activité performative s'assimile ici à l'interventionnisme, à un détournement de sa qualité, pour une réalité subséquente à venir. Un rapport à l'autre comme intention. L'activité performative a toujours eu comme volonté de s'inscrire matériellement pour une symbolisation éventuelle. Un « vérifiable » historique, tout au plus comme les gladiateurs seraient les ancêtres de nos sportifs actuels.

Cette activité performative aura probablement toujours existé, mais aura été mise dans l'ombre de la matérialité de la trace, qui n'est cependant qu'un support d'exécution. C'est le cas de l'art action et de la performance que de se réaliser par l'application de matières et de matériologies par un corps en présence ou non. Ce serait ici une tentative de réaliser la situation existentielle, de la relier à un contexte déterminé, qui demeure un conditionnement aux agirs relationnels de la rencontre.

Il en aura probablement toujours été ainsi, et il aura fallu bien du temps pour que l'activité soit considérée comme prépondérante au signe, manifestation d'une marque. Intervenir artistiquement par des procédés et méthodes s'est toujours réalisé par l'utilisation de supports immédiatement accessibles. De la découverte du feu en passant par l'industrie jusqu'à l'ère virtuelle, les nécessités artistiques s'accomplissent en relation avec les divers engrenages, machines, dispositifs, qu'ils soient matériels, symboliques ou virtuels.

Dans son livre *La ligne oubliée*, une sorte d'histoire des bohèmes, des avant-gardes et des regroupements divers de 1830 à nos jours, Marc Partouche nous rappelle que la fonction artistique, déjà au XIX^e siècle, était aussi une proposition de défense des énergies de la création dans l'immensité du réel, du social : « Une autre idée s'affirme de façon très forte, qui

consiste à considérer les artistes comme une catégorie sociale solidaire, définissant ses propres règles de vie et échelles de valeur qui s'opposent au corps social et au pouvoir³. »

L'intellectuel se fait « engagé » et non « organique », comme le sociologue René Lourau essayait de le sectoriser, entre l'alternatif et l'institution. Au XIX^e siècle, avec la révolution industrielle, apparaissent la division, les classes, le morcellement de la réalité par une division des procédés, l'économie ainsi que la fabrication en série. Il y a un balancement de l'individu au groupe, de la chose à sa catégorie, de la compréhension comme division des matières à une détermination des fonctions ; une standardisation s'installe.

L'oralité s'affirme comme un discours à prononcer, comme une prise de relation dans un ensemble de pouvoirs. L'activité intellectuelle se spécifie, se diversifie et il se crée comme un mélange, une manière différente de laisser une marque, une trace historique. Il s'y tisse des solidarités et des compétitions comme des tissus de relationnel.

Partouche rappelle que « le phénomène de groupe, du collectif, est déterminant, qu'il s'agisse de créer ou de se rencontrer, lors des soirées, lectures, banquets, ou au sein des journaux. Les publications collectives se multiplient, au point que l'écriture à plusieurs mains devient presque une "marque" de production de ces groupuscules⁴. Je retiens ici l'idée de la rencontre et de la marque. Nous sommes à la fin du XIX^e siècle, les activités des collectifs, groupes, chapelles divers sont extrêmement intenses. Partouche en dresse un inventaire qui fait comprendre l'activité interventionniste performative, qui a toujours existé : qui se souvient de Diogène et de son tonneau ?

Michel Onfray dans son livre *Cynismes* commente longuement la situation de l'engagé et de l'organique : « Quoi qu'on en fasse, il y aura toujours les intellectuels de cour qui préfèrent la pitance qu'on paie du prix de sa liberté d'esprit et les autres, qui savent qu'on peut ne pas manger tous les jours à sa faim, mais rester libre et défendre les idées qui sont les leurs⁵. »

Intervenir comme propension au dégageement des systèmes « con-ventionnels » est une tentative d'insurrection, du moral au politique. L'activité performative est d'abord une action, un geste à poser, un discours dans la foule des « aliénants ». Onfray insiste : « L'action suppose un engagement et un conflit dans le réel, un combat singulier avec la résistance du monde⁶. »

L'action performative implique l'intervention comme un système de dérive, d'utilisation des consistances du réel en tant que terrain de pratiques alternatives. Tout le développement des « disciplines » artistiques du siècle précédent peut être vu comme une insurrection contre le modèle régnant, contre un conservatisme de style académique, qui reste aussi une sclérosante tactique d'attraction.

Giordano Bruno qui se nommait « académicien d'aucune académie » reste ce phare intellectuel qui a bien vécu les vices de l'académie, principalement son bras droit qu'est l'Inquisition. Bruno aura aussi disserté longuement sur la main, et ses préoccupations visent l'action dans et par la connaissance, ce qui nécessite une déterritorialisation des choses normalisées par le pouvoir.

Dans son livre *Le philosophe-artiste*, Jean-Noël Vuarnet s'intéresse au dépassement des catégories fixes et il est en

< Main gauche ouverte, aux doigts effilés, sur le plafond bas de la grotte El Castillo, en Espagne.

admiration, justement, devant Bruno : « C'est pourquoi ceux qui inventent, plus ou moins clandestinement, une nouvelle manière de vivre en même temps qu'une nouvelle manière de philosopher et de concevoir la science, font de Nolaïn un héros, un martyr et un guide⁷. » L'incessante remise en question, comme les interrogations, digressions, déstabilisations, est un axe de travail qui insinue des limites, une nouvelle manière de voir et de concevoir. On passe du fini à l'infini, du simple au multiple. L'émergence des activités performatives a longuement été anéantie par les conservateurs et académiciens.

D'Yves Klein, on aura retenu les œuvres phares, comme ce qui est dénommé *Le vide* et qui n'a jamais eu cette appellation d'ailleurs – ça s'intitulait *La spécialisation de la sensibilité à l'état de la matière première en sensibilité picturale stabilisée*⁸. Je relate ici ce geste, normalement vide, parce qu'il fut un dispositif manœuvrier et performatif. Klein visait une déstabilisation et proposait un processus avec tout un scénario et une scénographie : en même temps que les situationnistes, Debord connaissait Klein ; il utilisait les mêmes concepts, mais les applications étaient complètement différentes.

Dans son texte *Le réalisme authentique d'aujourd'hui de 1959*, Klein insistait : « Il s'agit pour moi non plus de broser des toiles, mais plutôt d'établir d'une manière permanente et bien durable entre moi et cette nature, qui en fait ne font qu'un, la toile néo-figurative à la fois la plus réelle et la plus immatérielle qui existe et qui donne aux lecteurs, au mieux aux "viveurs" de tels événements au climat picturaux par comportements purs, un spectacle, plus exactement un "état" de la qualité, de la permanence et la transparence de ce qu'ont donné à leur époque les Vermeer, les Rembrandt, les Giotto, les Michel-Ange⁹. »

Il est intéressant de noter que Klein commence son texte par « il s'agit pour moi », dans le sens de l'agir, l'action étant souvent pour lui une motivation importante. Dans le même texte, les concepts de VIVEURS, de SPECTACLES, de COMPORTEMENT sont très près des situs et de Debord. Riout traite des œuvres immatérielles dans son livre sur Klein, et de bien d'autres d'ailleurs : « Cette forme réactive un fonds anthropologique, celui des rituels en tout genre qui n'ont jamais cessé de proliférer, et s'inscrit dans une tradition historique, le christianisme¹⁰. »

De là nous retournons à Bruno et aux analyseurs intellectuels qui ont tant questionné les valeurs normatives de l'institution. La terre n'étant pas stable, plane, le centre n'est plus l'unicité du pensable et de la pensée : l'infini appelle aux systèmes périphériques.

De même, contre la spécialisation de la discipline, l'art puise et s'alimente à plusieurs stylistiques, il se fait indiscipliné et tâte divers supports. Klein aura diversifié les productions et les processus. Il est un artiste multidisciplinaire, tout comme les situs, mais avec d'autres préoccupations. Klein, tout comme Debord, aura écrit, beaucoup écrit, l'art étant un tremplin pour la connaissance, cette même connaissance qu'on peut déduire de divers angles de pratiques comme d'approches théoriques.

Vuarnet d'ajouter : « Le philosophe-artiste, qui est un utopiste pluriel et ponctuel, est aussi un théoricien, un poète, souvent un praticien opérant sur plusieurs terrains ou lieux¹¹. »

L'activité performative peut se réaliser par divers processus, techniques et styles. C'est une proposition à activer le réel dont la posture peut être statique dans l'engrenage institutionnel. Les artistes multidisciplinaires actuels sont d'une nouvelle renaissance : contre l'hégémonie du produit comme marchandise. Tout comme Bruno, le philosophe se fait artiste. Comme Klein, l'artiste tente une incursion dans le rituel, il se fait sorcier sans recours à la magie. Et ici encore nous rejoignons Bruno et d'autres intellectuels de ladite Renaissance qui s'intéressent aux mathématiques, à la science, à la philosophie, à la poésie, à la musique ; les systèmes périphériques prennent le dessus sur le centralisme. Chez Klein, le décentralisme correspond à une attache christique. Chez les artistes de l'art action et de l'art performance, cette incursion peut être dramatique et transgressive, comme avec l'activité des actionnistes viennois.

Citant Nietzsche, Onfray écrit : « Quiconque veut être un créateur dans le domaine du bien et du mal doit d'abord être un destructeur et laisser les valeurs¹². » Les gestes performatifs sont des occasions de manifester éros, une pluralité dans le conformisme, un moment aussi de partage, une réunion, un rassemblement, une rencontre !

« Le rôle des cérémonies est de susciter sensiblement une communion¹³ », nous rappelle Jean Céard, en préface du livre de Nuccio Ordine sur le rapport à la religion chez Bruno et Ronsard. Ordine commente la religion et sa fonction de gardien de la nation : « Selon lui [il parle de Ronsard], la religion a surtout une fonction civile : elle sert à alimenter l'unité des diverses composantes de la société, au nom de l'État, de la Justice, de l'ordre¹⁴. »

Au moment où le religieux conditionne le déroulement de l'Histoire, il devient nécessaire de produire des perturbations dans l'ensemble des dispositifs parce que justement ils ne doivent pas s'appuyer sur les fondements relatifs à un positionnement par la foi : foi protestante contre foi dans l'Islam, mais prédominance d'abord du religieux sur le social ; une perte dans la constitution de la culture, un effondrement même.

L'artiste tisse des liens parce que ces mêmes liens sont déterminés par des considérations calculées et calculables, comme l'économie. Cependant, lorsque l'art s'ajuste à l'économie, il en accapare la vitesse, le vrombissement, l'allure même. L'art et la culture ont une vitesse plus lente que celle de l'économie. S'y ajuster comporte le risque de la perte de l'énergie de la création qui s'assujettit au pouvoir de l'« éconisme ». Un calque, presque un clonage.

Dégagés de l'économie, l'art et la culture proposent un terrain de neutralité pour l'expressivité et le renouvellement, par des accessoires de transgression par exemple. Dans son livre *L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Laurence Bertrand Dorléac analyse les pratiques souvent radicales des années soixante, surtout celles de l'actionnisme, du Gutai, des situs... À propos d'Otto Muehl, elle écrit : « Muehl rêve toujours de réaliser son programme, un "art direct" comme "façonnement de la vie" qui "construit une société, un nouveau biotope" où serait mise en œuvre "une autogestion culturelle, pédagogique, économique, politique". Chez lui, l'art n'est plus une catharsis, il est la vie même, reconstruite selon les règles intransigeantes d'une pure utopie¹⁵. »

L'art fait appel à la destruction lorsqu'une vie stérile et liquéfiée infiltre les pensées, la morale et les relations humaines. Lorsqu'il est soumis aux règles de l'économie, il se bute sur un obstacle certes, mais aussi sur une contrainte paradoxale à l'agir. « L'art c'est la santé », comme le disait justement Yves Klein. Les dimensions utopique et créatrice de l'art seraient-elles occultées par sa marchandisation ? Un nombre considérable d'intellectuels en aurait délimité les engrenages et logistiques, particulièrement les situs.

À partir de l'analyse des activités corporelles des artistes européens et américains, Lydie Pearl, dans son livre *Corps, sexe et art*, en arrive à énoncer que « [l]a fonction des artistes, contrairement au passé, ne serait pas de sublimer la réalité mais de lui redonner de la matérialité – du corps – pour lui redonner du sens »¹⁶.

L'art soumis à la réalité de l'économisme risque d'être inquiétant : « À une époque où l'on parle de mondialisation, l'imaginaire d'une communauté internationale, coupée de ses ancrages culturels, risque d'être plus attiré par des séductions médiatiques que par les complicités sémantiques du champ artistique¹⁷. » Pour Pearl, l'artiste à l'ère de la mondialisation est dans une position où il voit disparaître les originalités et identités culturelles, soumises à la règle économiste : « Depuis, le terme de "mondialisation" s'est implanté dans l'actualité occidentale et les idéologies qui opposaient deux systèmes de pensée – capitalisme et socialisme – ne sont plus efficaces¹⁸. » La pluralité des styles et des modes de pensée, contre une morale unifiante et sclérosante, insinue une diversité, un « périphérisme » des modes d'expressivité.

Les récentes applications de dispositifs performatifs sont un témoignage de la perte de liens qui sont le ciment du socius. La culture soumise comme l'art aux réglages économistes trouve paradoxalement dans l'expression de l'individu et de son corps une inscription dans l'alphabet désuet des normalisations. Les stratégies communicationnelles et la relation directe du moment vécu, comme l'est la fête par exemple, sont des occasions de propulser un éros communicable et *adhésif*, une osmose potentiellement en action, ou en réaction : « À un grand programme d'organisation du monde s'oppose le désordre radical de ceux qui ne veulent, ou ne peuvent, y participer. La fête est maintenant organisée pour distraire et elle ne sait plus remplir sa fonction magique d'inversion-conversion¹⁹. »

Vivre l'expérience artistique comme catalyseur des énergies en présence, qu'elles s'activent en tant que « VIVEURS » au sens des situs, la réalité festive du performatif se vérifie depuis longtemps lorsqu'il y a présence d'individus actifs dans une dynamique du rituel partagé dans la rencontre, possible puissance d'osmose pour catalyser la pulsion de création, une transgression et une « transsubstantiation », pour employer un terme christique. L'art se veut activité non plus solitaire, mais des moments de création – cré-action – en direct, par relation aux gens présents et par ajustement au contexte d'énonciation : une solution dans un partage.

Le performatif s'agit comme discours sur plusieurs plans de l'action humaine, par les artistes d'abord parce que ce sont des protagonistes du risque et de l'interventionnisme. Toutefois, ce même performatif se vérifie dans d'autres secteurs : en architecture, en danse... Dans la publicité principalement,

la performance aura été l'exercice d'une banque, d'une automobile, d'un nombre considérable de marchandises et de productions diverses. La récupération du concept de performance, à l'époque du « consumérisme », est vérifiable à l'encontre des médias de masse, tout comme le concept de « qualité de vie » des situs qui se retrouve partout où l'ogre économiste s'active.

Les pratiques performatives contribuent à créer des liens sociaux justement parce que ces mêmes liens subissent l'artificialité des processus en marchandisation. Y échapper, les contourner, les déstabiliser ou les détourner au sens des situs reste une alternative principalement à l'ère de la biotechnologie et de la mondialisation (et de l'économie, et des virus, et des maladies, et des systèmes d'aliénation médiatico-collectifs).

En ces temps d'hypercapitalisme, les vertus de l'éthique protestante, d'abord dans l'économie, sont un danger pour les identités culturelles soumises à la fusion du spectacle permanent du discours politique justifiant la morale guerrière. « Cette tendance profonde à l'uniformisation de la vie, qui de nos jours se manifeste dans l'intérêt du capitalisme pour la standardisation de la production, avait son fondement idéal dans la répudiation de l'idolâtrie de la créature²⁰ », énonçait Max Weber, il y a cent ans déjà. « L'uniformisation de la vie », bien avant Marcuse, avançait un centralisme économique-politique d'une superpuissance comme rouleau compresseur des idéologies ainsi que des différences.

Les activités performatives comme propositions d'expériences et de festif, lors d'agglutinations d'individus en rencontre, sont des moments d'osmose et de partage contre une hégémonie directionnelle et centraliste. « Dans la périphérie, tous sont au centre ! » avait-on l'habitude de dire, lorsqu'il était question des débats artistiques, justement, entre la région et la métropole, par exemple. Dans la mondialisation, c'est le centre qui s'incruste dans les zones périphériques au-delà de la présence de l'individu dans son univers culturel et artistique, de son identité, presque.

La mondialisation est une inquisition politique par la centralisation économiste ; l'effort performatif colporte une libéralisation des procédés, ce qui insinue une pratique du contournement, de la déstabilisation et de la déterritorialisation. « Aussi, résister au pouvoir arbitraire des flux aléatoires de l'économie et de la monnaie, défendre la liberté de l'individu, de la démocratie et de la citoyenneté, imaginer un futur où ne se reproduiraient pas les violences déshumanisées de ce siècle, exigent de leur part de nouvelles attitudes²¹. » C'est un travail d'artiste et d'intellectuel à assumer au moment où les structures d'aliénation sont au pouvoir dans les médias de masse. En pleine absurdité du politique qui proclame la guerre préventive, une telle mécanique ne peut s'appliquer à la sphère artistique et culturelle ; c'est un appel à la résistance parce que la machine uniformisante est au contrôle. Désordre dans l'hacienda, possible contagion par des solidarités au-delà de la compétition.

Contre l'hypocrisie multimédiatique, l'activité poétique et artistique s'énonce directe et diversifiée. ■

Notes

- 1 Nuccio Ordine, *Le mystère de l'âne : Essai sur Giordano Bruno*, Paris, Les Belles Lettres, 2005, p. 77.
- 2 Siegfried Giedion, *L'éternel présent, la naissance de l'art*, Bruxelles, Éd. de La connaissance, 1964, p. 77.
- 3 Marc Partouche, *La ligne oubliée*, Paris, Al Dante, 2004, p. 22.
- 4 *Id.*, *Ibid.*, p. 90.
- 5 Michel Onfray, *Cynismes*, Paris, Grasset, Le livre de poche, 1990, p. 127.
- 6 *Id.*, *Ibid.*, p. 66.
- 7 Jean-Noël Vuarnet, *Le philosophe-artiste*, Paris, Éd. Léo Scheer, 2004, p. 55.
- 8 Denys Riout, *Yves Klein, manifester l'immatériel*, Paris, Gallimard, 2004, p. 54.
- 9 *Id.*, *Ibid.*, p. 115.
- 10 *Id.*, *Ibid.*, p. 115.
- 11 Vuarnet, *op. cit.*, p. 227.
- 12 Onfray, *op. cit.*, p. 72 ; et Note 9, p. 183.
- 13 Nuccio Ordine, *Giordano Bruno, Ronsard et la religion*, Paris, Albin Michel, 2004, p. 23.
- 14 *Id.*, *Ibid.*, p. 56.
- 15 Laurence Bertrand Dorléac, *L'ordre sauvage, violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, Art et artistes, 2004, p. 98.
- 16 Lydie Pearl, *Corps, sexe et art. Dimension symbolique*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 147.
- 17 *Id.*, *Ibid.*, p. 207.
- 18 *Id.*, *Ibid.*, p. 121.
- 19 *Id.*, *Ibid.*, p. 94.
- 20 Max Weber, *L'éthique protestante et l'esprit du capitalisme*, Paris, Pocket, Plon, 1964, p. 207.
- 21 Pearl, *op. cit.*, p. 23.