Cultures et Musées n° 29, 2017

CONSERVER ET TRANSMETTRE LA PERFORMANCE ARTISTIQUE

INTRODUCTION

La notion de performance artistique

(Jean-Marc Leveratto, Université de Lorraine)

S'il peut sembler spontanément, à la lecture de son titre, que l'objet de ce numéro a déjà donné lieu à une littérature scientifique abondante, c'est du fait de la place prise aujourd'hui dans l'espace public français par l'Art contemporain. Tel un trou noir sémantique, il exerce une attraction esthétique si forte qu'il absorbe toute la matière artistique de la « performance », faisant oublier qu'elle est constitutive des Arts du spectacle vivant, comme le rappelle leur dénomination académique — *Performing Arts* —, dans le monde anglo-saxon. Il importe de souligner, de ce fait, l'élargissement sémantique qu'entraîne, par rapport à l'usage courant du terme dans l'espace du musée et de la galerie, l'adjonction du qualificatif « artistique », et ses implications méthodologiques et épistémologiques. Il nous oblige à interroger tant la définition artistique que la conception anthropologique de la « performance »

Une conception élargie de la performance comme objet artistique

Elle modifie immédiatement en effet l'extension du terme. La performance, au sens de l'exécution physique d'une action qui constitue un événement artistique, est le propre d'autres arts que l'Art contemporain, comme ne manquent pas de le souligner leurs porte-paroles, critiques ou chercheurs. S'intéresser à la performance artistique oblige donc à intégrer dans l'observation et la réflexion la diversité des cadres institutionnels de l'expérience esthétique qui nous offrent l'occasion d'éprouver personnellement l'efficacité « artistique » du corps d'un artiste, et de l'évaluer comme telle. Ce n'est pas seulement dire que la « performance » ne se limite pas à l'exposition, singulière, du corps vivant de l'artiste dans le musée. Mais c'est admettre qu'elle ne se réduit pas non plus à l'interprétation — conventionnelle ou singulière — d'une partition, d'un texte, ou d'une chanson qu'offre l'artiste vivant sur la scène du théâtre ou de la salle de concert, ni à l'improvisation — individuelle ou collective — du musicien de jazz ou du danseur contemporain sur une phrase — sonore ou gestuelle — initiale[1]. Elle inclut nécessairement, comme Walter Benjamin le soulignait, l'expérience de la reproductibilité technique, soit le plaisir, qu'apportent les techniques d'enregistrement et de diffusion, d'éprouver à distance cette interprétation[2]. Elle

[1] Sur une présentation éclairante du « cadrage conceptuel » caractéristique de la « danse contemporaine » — qui conduit à l'associer spontanément à *l'Art contemporain* — cf. Noé Soulier, *Actions, mouvements et gestes*, Paris, CND, 2017.

[2] Cf. Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », in Œuvres III, Paris, Folio, 2000, p. 269-316. Sur les déformations, voire les retournements, de son propos résultant de l'appropriation de cet article par la philosophie de l'art, cf. Laurent Jullier et Jean-Marc Leveratto, « La compétence du spectateur distrait : cinéma et «

nous alerte — ce qui est un point commun, on va le voir, des approches réunies dans ce numéro — sur le rôle des objets, des acteurs « non-humains »[3], dans la transmission de la performance artistique et la possibilité de la détacher d'une situation de coprésence physique. Cette manière d'aborder la performance — qui refuse de l'opposer à la « technique » — ne récuse pas, pour autant, son caractère incarné qui constitue, du point de vue de l'Art contemporain, sa qualité fondamentale. Elle prend en compte simplement l'activation physique par l'usager de l'efficacité affective de l'enregistrement musical ou cinématographique, l'incorporation de l'expression enregistrée de l'artiste qui autorise la re-production esthétique de l'événement. Le témoignage d'Adorno, grand contempteur de l'industrie culturelle et maître à penser de l'Art contemporain, peut servir à illustrer cette performativité. Il n'hésitait pas à célébrer, dans les années 1960, l'invention du 33 tours au nom de la possibilité qu'il offrait à l'auditeur de s'approprier véritablement un opéra, de prendre la mesure sonore véritable de la performance musicale et vocale, en débarrassant l'écoute des bruits intempestifs, des sollicitations visuelles et des obligations mondaines de la soirée à l'opéra[4].

Musée et performance artistique : les limites du paradigme de l'art contemporain

Cette conception élargie de la performance artistique ne signifie pas confondre sa conservation et sa transmission avec l'organisation d'événements culturels qui permettent, du concert de musique classique au *Son et Lumière*, d'animer le musée ou le monument historique, des innovations déjà largement étudiées. Ni la dissoudre dans une réflexion sur les usages culturels — la captation et la retransmission d'opéras, de pièces de théâtre, de concerts, le ciné-club, les documentaires artistiques — ou ludiques — le concours de voix, de danse, d'interprétation musicale, etc — des médias en tant que vecteurs de circulation des produits culturels et moyens de sociabilité littéraire et artistique[5].

---

distraction » chez Walter Benjamin » in *Théorême,* n° 21, Persistances benjaminiennes, n° 21, 2014.

[3] On aura reconnu, à cette formulation, le modèle d'observation sociologique de l'innovation défendu par Bruno Latour et Michel Callon, le modèle de « l'acteur-réseau». Cf. Madeleine Akrich, Michel Callon, Bruno Latour, *Sociologie de la traduction*, Paris, Dunod, 2013. Ce modèle énonce comme règle de méthode l'inséparabilité de l'action humaine de celle des "non-humains".

[4] T. W. Adorno, « Opera and the Long-Playing Record » (originally published in *Der Spiegel*, 29 March 1969), translated by Thomas Y. Levin, in *October*, Vol 55, Winter 1990, p. 62-66, p. 63. On doit signaler également l'article méconnu d'Erwin Panofsky, « Original et reproduction en fac-similé » (1930), traduit par Jean-François Poirrier, in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, automne 1995, n° 53, p. 45-55, où il souligne « l'expérience qualifiante » de la performance vocale qu'apporte l'enregistrement par rapport à « l'expérience de l'original ».

[5] Deux fonctions relayées et amplifiées aujourd'hui par Internet, aux travers des échanges de fichiers et de la conversation artistique qu'elle autorise entre particuliers, phénomène qui n'a commencé à être étudier que très tardivement en France. Pour une étude pionnière en français, cf. Jean-Marc Leveratto et Mary Leontsini, *Internet et la sociabilité littéraire*, Paris, BPI, 2008.

Elle est au contraire la posture heuristique qui permet de mieux identifier et différencier pratiquement des *situations* de transmission d'une performance artistique, et de spécifier les enjeux concrets de sa conservation muséographique dans le contexte technologique contemporain.

Explorer, sans autre forme de procès, la « performance », reviendrait, en effet, à courir le risque de restreindre notre regard à l'Art contemporain. Outre que les différentes formes qu'y prend la performance et les enjeux de sa transmission ont déjà été systématiquement explorés[6], le cadre sociocognitif de l'Art contemporain ne facilite pas la reconnaissance de la pluralité des formes de performance artistique[7]. Il repose sur le présupposé d'une différence radicale entre l'objet muséal et la personne humaine, présupposé qui suffit à faire de l'exhibition sexuelle délibérée de son corps par l'artiste, au sein de l'espace muséal comme sur son seuil, une "proposition" artistique[8]. Et il conduit à attribuer au seul artiste — l'inflation éditoriale des textes consacrés à son « geste » aidant —, le secret de la « performativité », c'est à dire de la valeur artistique, de l'acte en tant qu'acte « rituel » c'est-à-dire efficace socialement[9].

Cette posture heuristique ne laisse pas beaucoup de place au spectateur sinon celle de collaborateur de la performance, la représentation — au sens politique — du corps du spectateur par l'artiste suffisant à définir le caractère artistique de cette performance. L'appropriation systématique par les artistes des outils d'interprétation de la conduite humaine forgée par les spécialistes des sciences humaines et sociales, joint à l'usage systématique par certains de ces spécialistes des objets artistiques pour d'enrichir leur enseignement et élargir leur public, facilite aujourd'hui cette focalisation sur l'artiste comme celui qui fixe le sens de la performance. C'est ce qui a permis la formalisation intellectuelle du « Performance Art », d'un art basé sur l'engagement corporel d'un individu et consistant dans cet engagement.

---

[6] Cf. L'état des lieux très complet proposé par l'ouvrage de référence d'Aurore Despres, *Gestes en éclats*, Paris, Les presses du réel, 2016, p. 172-184

[7] Cf. Erving Goffman, *Les cadres de l'expérience*, Paris, Minuit, 1992. Considérer le cadre comme un présupposé objectif, c'est-à-dire à la fois comme une réalité institutionnelle sur laquelle nous pouvons nous appuyer pour agir, et comme un cadre mental partagé qui permet de nous accorder sur le sens privilégié d'un événement est un apport d'Erving Goffman, souvent mobilisé — cf. infra — par les théoriciens de la performance artistique.

[8] Ce qui justifie la tolérance juridique à l'égard des performances récentes de Deborah de Robertis se dénudant devant leurs visiteurs de tableaux célèbres pour leur obscénité (*l'Origine du Monde* de Courbet) ou leur érotisme (L'*Olympia* de Manet) et dont elle imite les poses. Ou du "zap" artistique (inspiré du modèle de l'« action-éclair » pratiqué par les militants d'Actup) réalisé par le sud-africain Steven Cohen dansant sur le Parvis du Trocadéro avec son sexe attaché à un coq.

[9] On aura reconnu la théorisation de la performance proposée par Richard Schechner, cf. notamment *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil-sous-bois, Editions théâtrales, 2008.

.

Cette constitution de la performance en un « genre » d'Art contemporain illustre, pour le coup, tout autant la performativité du discours sur la performance que l'efficacité esthétique propre de cette dernière. Reconnaître la performativité de ce discours, c'est souligner son efficacité tout à la fois technique et sociale, soit la manière dont il « performe », au sens de Michel Callon, l'activité artistique, considérée comme une activité collective[10]. Le *lieu commun de la qualité artistique* que constitue, dans le cercle des artistes et des spécialistes de l'Art contemporain, le « re-enactment » par Marina Abramovic de performances antérieures en apporte une démonstration exemplaire[11]. Il permet de "dépasser-conserver" tant la théorisation antérieure de l'art de la performance en tant qu'action strictement éphémère[12] que sa justification artistique par l'actionnalisme viennois ou le happening américain, en tant qu'action à la fois extérieure et opposée au musée. Bref, il est un instrument, pour les artistes comme pour les chercheurs, tant de la patrimonialisation du genre que de la professionnalisation de sa pratique et de l'institutionnalisation de sa transmission. C'est ce qui explique la place privilégiée qu'il occupe actuellement dans la « littérature artistique »[13] sur la performance.

La performativité de cette littérature artistique éclaire donc la réorganisation contemporaine du musée d'art moderne et contemporain, plus profonde que ne le suggèrent les analyses sociologiques classiques du tournant « événementiel » ou « spectaculaire » du musée. Elle affecte le contenu et la forme de la muséographie. L'introduction du « time-based » art implique l'adaptation des relations contractuelles du musée d'art moderne et contemporain avec les artistes vivants — la collaboration technique est maintenant le contenu du contrat, non l'acquisition d'objets — et la transformation du rôle et du statut des instruments techniques de l'exposition qu'impose la visualisation, ou l'audition, de la « performance » en tant qu'objet patrimonial.

Observer les conditions pratiques de cette transformation de la « performance » en objet patrimonial permet de prendre au sérieux son « agentivité » — une autre manière de désigner la performativité d'un objet artistique — sans la réduire à l'intentionnalité du seul artiste[14].

---

[10] Cf. Fabien Muniesa et Michel Callon, « La performativité des sciences économiques », *Papiers de recherche du CSI*, n° 10, 2008. La notion de performativité permet de ne pas réduire les sciences à un « système de représentation » mais de prendre en compte leur intervention dans « l'élaboration d'agencements socio-techniques » (p. 18).

[11] Sur la notion de lieu commun de la qualité, cf. Jean-Marc Leveratto, *La mesure de l'art. Sociologie de la qualité artistique*, Paris, La dispute, 2000, p. 26-29.

[12] Telle qu'elle est a été définie notamment par Peggy Phelan, une des fondatrices des Performance Studies américaines.

13 Le terme est utilisé ici dans le sens générique que lui confère les historiens de l'art, regroupant tous les écrits, qu'ils soient techniques, scientifiques ou poétiques générés par l'activité de transmission d'une technique artistique déterminée. Cf. André Chastel, Préface à Julius Von Schlosser, *La Littérature artistique. Manuel des sources de l'histoire de l'art moderne*, Paris, Flammarion, 1984.

[14] Cf. Alfred Gell, L'*Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, Paris, Les presses du réel, 2009. Pour Gell, une anthropologie véritablement symétrique de l'art, qui traite au même titre l'art occidental et les objets produits par les sociétés non-européennes, s'inscrit dans la continuité du point de vue maussien. Elle demande que l'on accepte de considérer les objets

Elle oblige à réintroduire d'autres intentionnalités en prenant en compte tant son efficacité en situation que l'efficacité de la situation. D'autres intentionnalités, personnelles et professionnelles, — y compris, on vient de le voir, celle du chercheur — éclairent le pouvoir de la « performance » au sein des institutions culturelles et la manière dont elle contribue aux dynamiques professionnelles observables dans les différents secteurs de l'économie publique de la culture. L'effet de transparence, la neutralisation de l'efficacité de l'intervention technique du conservateur, peut ainsi être déjoué. C'est ce que confirment les contributions de ce numéro portant spécifiquement sur les pratiques de conservation et d'exposition des performances d'Art contemporain

Leur intérêt est de réintroduire, par le biais de l'observation des situations, le rôle des intermédiaires techniques que constituent aussi bien les personnes qualifiées — le conservateur, les interprètes d'un *re-enactement* — les objets techniques — le film vidéo, les écrits de l'artiste, les modes d'emploi — et les arrangements techniques — cabines de visionnage, téléviseurs, vitrines, cartels, spectacle vivant — engagés dans la production et de la valorisation de la « performance ». Non seulement l'étude de la mise en valeur de la qualité artistique de « performance » de l'objet révèle, en rappelant les travaux précurseurs de Louis Marin, le caractère performatif du travail de conservation. Mais elle montre que le travail de conservation de l'objet introduit une instabilité technique de l'objet qui ne lui préexistait pas, en lui donnant une consistance matérielle et des qualités différentes en fonction du choix des conservateurs. L'observation de leur travail fait ainsi apparaître des qualifications artistiques variables, selon la construction de la situation, des moyens techniques, objets ou personnes, utilisés pour permettre au spectateur de la visualiser et d'en éprouver l'efficacité esthétique. Cette réintroduction de la « variable cachée » que constitue la situation de production — au sens de publication — de la performance en matière d'art contemporain est d'une grande importance méthodologique[15]. Elle confirme en effet la nécessité pour le chercheur de réinterroger le sens de la « technique » et de pratiquer une vision pluraliste de la performance artistique, en resituant le musée et sa fonction de conservation dans le cadre général de l'industrie de la culture, dont le musée fait partie.

Une autre histoire de « l'industrie culturelle » : l'anthropologie symétrique du spectacle artistique

Le rôle joué par l'anthropologie dans la promotion d'une conception élargie de la performance artistique explique son effet paradoxal au plan épistémologique. Il est rendu perceptible, par exemple, par la différence d'orientation pratique, malgré leur apparent recouvrement, de « l'anthropologie théâtrale » et de l'approche anthropologique du spectacle théâtral[16]. La première désigne une modélisation professionnelle du théâtre fondant sa qualité

---

comme des personnes, au même titre que l'artiste présent. Elle conduit donc à relativiser le privilège ontologique accordé à la performance.

[15] L'expression est, on le sait, utilisée par Erving Goffman pour souligner la dimension de la contingence de l'acte, dont l'adoption et l'efficacité dépendent des circonstances sociales concrètes dans lesquelles il est réalisé, ce qui explique qu'il soit le sociologue privilégié par les *Performance studies*.

[16] Sur la distinction entre l'anthropologie théâtrale et l'approche anthropologique du spectacle, cf. Jean-Marc Leveratto, *Anthropologie du spectacle et savoirs de la qualité*, in

artistique sur les techniques du corps de l'acteur, ce qui justifie l'effort de s'approprier les savoirs traditionnels du corps en représentation — qu'il s'agisse de spectacles profanes ou sacrés — susceptibles d'éclairer son efficacité et de la faire éprouver à autrui[17]. La seconde consiste dans l'étude du spectacle théâtral en tant que situation d'interaction entre ses participants, étude qui permet de reconnaître la variété des objets engagés dans le spectacle et la complexité de l'expérience que fait le spectateur[18]. Ce faisant, elle relativise l'expertise professionnelle de l'art théâtral et active le caractère multidimensionnel de l'expérience théâtrale que fait disparaître sa réduction exclusive à l'action du corps de l'artiste. Le savoir anthropologique conduit, dans le premier cas, à opposer la « performance » de l'acteur de théâtre à l'industrie occidentale du « spectacle » et à valoriser ce faisant l'authenticité artistique de l'événement proposé par l'acteur. Dans le deuxième cas, à resituer cette performance dans le cadre de l'industrie du spectacle, qui ne se réduit pas à l'activité théâtrale[19], et à reconnaître le rôle qu'y joue le corps du spectateur dans la réussite d'un spectacle.

La valorisation du théâtre comme « art de la performance » c'est-à-dire de « l'événement, la manifestation artistique ostensible dans laquelle l'acte (ou le geste de l'exécution), quel qu'il soit, durant le temps consacré à l'exercice social du théâtre, a une valeur pour lui-même »[20] a ainsi un sens ambigu. Elle redonne certes au corps de l'acteur l'agentivité qui lui était confisquée par sa soumission exclusive à la traduction du texte théâtral. Du même coup, sa matérialité biologique et son efficacité esthétique propre — en tant que corps sexué, âgé, racié, marqué, etc — dans le cadre de la situation théâtrale sont rendues sensibles et peuvent être valorisées. Mais elle le fait souvent en neutralisant l'agentivité du corps du spectateur. La restauration de la dimension « orchestrale » de la communication théâtrale contre sa conception « télégraphiste »[21] se limite alors à la valorisation du caractère orchestral de la fabrication théâtrale, en tant que coopération professionnelle, sur le plateau, de plusieurs techniques artistiques. Reconnaître l'action propre des objets techniques, musique, costume, décor, dans la construction de la qualité artistique de la performance ne signifie donc pas nécessairement remettre le spectateur au centre de l'observation. Mettre l'accent sur la « valeur pour lui-même » de l'acte, c'est plutôt, au contraire, attacher la qualité artistique du spectacle théâtral à la mise en œuvre de tous les moyens au service de cette expression

---

André Helbo, Catherine Bouko et Elodie Verlinden (ed), *Interdiscipline et arts du spectacle vivant*, Paris, Honoré Champion, 2013, p. 27-44

[17] Cf. Barba, Eugenio, *Le canoë du papier. Traité d'anthropologie théâtrale*, Saussan, L'entretemps éditions, 2004. L'ethnoscénologie, en tant qu'effort d'anthropologie symétrique, se distingue significativement de l'anthropologie théâtrale, par son refus de l'ethnocentrisme qui conduit à réduire le théâtre à la culture occidentale. Mais elle favorise, en même temps, l'attention exclusive portée au corps de l'acteur.

[18] Cf. Jean-Marc Leveratto, op. cit. Cf également, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La dispute, 2006.

[19] C'est le problème que pose l'ouvrage, par ailleurs très éclairant, sur l'usage des théories de la performance dans le théâtre contemporain, de Fabrizio Deriu, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere 2013.

[20] Christian Biet, « Avant-Propos » in Richard Schechner, op. cit., p. 8,

[21] Yves Winkin, *Anthropologie de la communication, De la théorie au terrain*, De Boeck Université/Seuil, 2001.

personnelle et sa dimension rituelle. L'efficacité traditionnelle du corps de l'acteur peut ainsi se conjuguer avec celle des objets esthétiques les plus modernes, et justifier le rapprochement du spectacle théâtral et de la performance d'Art contemporain opérée par le « théâtre performatif ».

Cette revendication professionnelle de la « performance » théâtrale fait donc disparaître son ancrage, par l'intermédiaire de l'expérience esthétique du spectateur — au sens positif du savoir incorporé et mobilisé en situation — dans « l'industrie culturelle » vis-à-vis de laquelle elle revendique, au nom de l'« anthropologie théâtrale », son extériorité. Ce n'est en effet qu'en limitant le « corps » du spectateur à l'« équipement » requis pour réaliser l'intentionnalité de l'artiste, que l'on peut compter pour rien sa contribution à l'efficacité de la technique artistique observée en l'enfermant dans le cadre de l'expérience professionnelle de cette technique. Or, outre qu'il s'agit d'un corps toujours singulier, il est porteur d'une culture esthétique personnelle, produit d'une consommation culturelle diversifiée et acquise partiellement par imprégnation, dont l'activation facilite, comme dans le cas du « théâtre performatif », l'acceptation et la jouissance de la « modernité » du spectacle. Le corps du spectateur n'est plus uniquement dans cette perspective un principe d'alignement des réactions du public mais un principe de variation, le spectateur contribuant par son engagement à l'innovation artistique.

C'est l'apport de ce qu'on pourrait appeler une autre histoire de l'art que celle de l'histoire officielle de la performance, une histoire de l'art attentive à la « culture visuelle » du spectateur et à sa transversalité aux différents arts, proposée par l'article de Mélanie Boucher. Resituant la performance dans le temps long de l'industrie occidentale du spectacle elle montre l'intérêt d'une autre périodisation historique que celle du temps court de l'Art contemporain, qui neutralise son lien avec le passé et le présent de cette industrie. La reconstitution d'un processus d'élaboration technique d'un type de figure spectaculaire, par le biais d'emprunts, de passages, d'adaptation d'une discipline artistique à l'autre, enrichit notre compréhension de son succès contemporain. Elle propose une vision de la performance d'Art contemporain différente de celle de l'actualisation par l'artiste d'un paradigme artistique en restaurant la dimension collective de son efficacité artistique. En rétablissant la circulation des spectateurs entre théâtre, musée et cinéma, celle des techniques visuelles, celles des professionnels de l'image enfin, elle enrichit l'analyse du sens de l'attraction que suscite l'organisation de la performance d'art contemporain. Elle redonne à l'événement une autre consistance expérientielle que celle du contact direct avec le corps d'une personne.

Cette prise en compte du plaisir pris par le spectateur à une technique traditionnelle de figuration artistique, et non au seul pouvoir du corps de l'artiste, confirme la nécessité de pratiquer une anthropologie *symétrique* de la performance artistique et d'adopter, pour analyser sa conservation et sa transformation, le point de vue d'une ontologie *pluraliste,* telle qu'elle est modélisée par Philippe Descola[22]. La différenciation ontologique entre humain et non-humain qui sert à définir et à valoriser la performance d'art contemporain dissimule l'appareillage technique — l'espace, ses organisateurs et ses objets techniques — qui lui

[22] Descola, Philippe, « Manières de voir, manières de figurer », in Philippe Descola (dir), *La fabrique des images. Visions du monde et formes de la représentation*, Paris, Somogy et Musée du Quai Branly, 2010. Sur l'intérêt heuristique de ce pluralisme ontologique pour l'observation de la consommation culturelle, cf. Jean-Marc Leveratto, « Anthropologie du spectacle et savoirs de la qualité », op. cit.

permet de faire ressentir *hic et nunc* au spectateur l'engagement corporel de l'artiste. S'enfermer dans cette ontologie — au principe du succès esthétique de la mode du « danser nu » dans la danse contemporaine française[23] — serait se rendre aveugle à la réalité de la performance artistique éprouvée au moyen des objets une réalité que notre usage des nouvelles technologies nous permet aujourd'hui d'éprouver quotidiennement.

C'est l'apport d'une « histoire de la modernité sonore », pour reprendre les termes de Jonathan Sterne[24], appliquée à la question de conservation et de transmission de la performance musicale, que propose Sophie Maisonneuve. Elle montre la nécessité de « dénaturaliser » cette performance enregistrée, en observant les dispositifs techniques et les procédures qui permettent de la produire pour et par l'auditeur. L'intérêt particulier de cette approche des « technologies sonores » est double. Au plan de l'histoire culturelle — elle rétablit la participation du son, trop souvent neutralisée par la focalisation sur la « culture visuelle », à la formation de la modernité aussi bien scientifique qu'artistique. Au plan de l'anthropologie culturelle, elle nous confirme la pluralité ontologique de la performance sonore, selon qu'on vise à la faire éprouver à distance comme document, œuvre d'art ou expérience. L'observation rétrospective de l'usage des techniques d'enregistrement de la musique éclaire ainsi différents cadrages attentionnels et conceptuels — les « paradigmes » — qui permettent de la traiter la performance comme un objet et d'en apprécier les qualités différemment selon les situations et le type d'engagement — scientifique, muséographique ou ludique— qui les définit.

La réinscription des techniques artistiques et des pratiques muséographiques dans l'histoire de l'industrialisation de la culture autorise ainsi à une prise en compte de la situation d'exposition de la performance artistique qui ne la sépare pas de ses enjeux politiques et culturels.

Qualité artistique et exposition de qualité : justesse et justice dans le travail de transmission

On se retrouve ainsi sur le sol ferme de l'analyse de la situation d'exposition, et des grilles de lecture élaborées par les travaux de référence en sciences de l'information et de la communication de « l'exposition à l'œuvre »[25]. S'intéresser à l'exposition en tant que moyen de transmission de la performance artistique, comme occasion d'expérimenter un certain type de plaisir artistique déplace cependant légèrement l'approche conventionnelle de l'art de l'exposition. Elle exige la prise en compte — au delà de la valeur documentaire » de l'exposition —, de sa « valeur formelle et esthétique », et de l'efficacité de la « technologie de la présence » que met en œuvre le conservateur qui ne fait pas seulement parler les objets, mais leur confère une action esthétique[26]. Cette action esthétique des objets qui facilite l'entrée dans le musée de la performance d'art contemporain en tant que production d'un objet artistique constitue en même temps un obstacle intellectuel à l'exposition d'autres types

[23] Cf. Roland Huesca, in Aurore Desprès, op. cit.

[24] Jonathan Sterne, *Histoire de la modernité sonore*, Paris, La découverte/Philharmonie de Paris, 2015

[25] Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre : Stratégies de communication et médiations symboliques*, Paris, L'harmattan, 1999.

[26] Ibid.

de performance artistique, dès lors qu'on fonde leur réalité sur le seul usage du corps humain. Que le musée et le théâtre s'appuient tout deux sur l'efficacité de la scénographie — cette « spécificité que l'exposition partage avec la représentation théâtrale » (Jean Davallon)[27]. — contrarie ainsi, notamment en France, l'entrée de la performance théâtrale dans le musée. Il n'y existe pas, contrairement à beaucoup d'autres pays, de musée national du théâtre, le Théâtre public revendiquant le monopole de la conservation et de la transmission du patrimoine théâtral. Ce contexte dissimule non seulement l'analogie pratique de la scénographie théâtrale et de la scénographique muséale, mais l'interpénétration du théâtre et du musée résultant de la conservation par le musée de collections d'objets théâtraux et de l'enregistrement systématique par le théâtre moderne de chaque mise en scène. L'exposition sur l'Opéra baroque étudiée par Aurore Mouton-Rezzouk et Julie Deramond dans ce numéro matérialise cette interpénétration, à travers certains des costumes contemporains exposés, et tire profit de la convergence de la volonté des conservateurs et du souci des artistes des *Arts florissants* de reconstruire l'expérience esthétique de l'opéra baroque. Une compréhension partagée par les deux parties de l'importance des objets — des costumes, en l'occurrence — dans le spectacle d'opéra, et leur souci commun de faire éprouver au public la « contemporanéité du non contemporain »[28] permet de mettre l'efficacité propre des objets produits par les Arts florissants au service du travail scénographique. La recherche par les conservateurs de la scénographie la plus juste pour intéresser le plus grand nombre à l'opéra baroque, les conduit ainsi à concevoir un dispositif intermédiaire entre l'exposition classique et la scène théâtrale, un dispositif qui utilise la présence du costume, sa capacité à objectiver l'événement opératique, pour aider le visiteur à appréhender, au sens de l'intuition sensible, l'ancrage corporel de l'opéra. Le corps du visiteur est utilisé en tant que « lieu des images »[29] et en tant qu'opérateur d'associations sonores et visuelles spontanées avec d'autres corps contemporains, qui apportent une consistance charnelle aux voix enregistrées et aux portraits exposés ou projetés. L'intérêt est, ici, que la coopération technique entre les objets possédés par le musée du costume et ceux produits par les *Arts florissants* permet de concilier des attentes et des motivations différentes de visiteurs différents au plan de la familiarité avec l'opéra, d'opérer un compromis satisfaisant pour le connaisseur et le profane.

C'est aussi cet effort de mise en situation du visiteur pour qu'il éprouve sur lui-même la contemporanéité des chansons de George Brassens que dégage l'étude par Juliette Dalbavie de la scénographie de l'exposition proposée dans son musée. Elle vise à produire, avec la coopération des spectateurs, par l'usage conjugué de certaines chansons, d'objets personnels du chanteur, de textes et d'œuvres spécialement créées par un artiste plasticien une expérience multi-sensorielle de découverte ou de re-découverte d'une présence musicale. Elle rend ainsi visible la spécificité du travail de patrimonialisation de la chanson, par rapport à la simple transmission familiale de la chanson, soit la transformation de la chanson en un moyen de

---

[27] Cf. Jean Davallon, « L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie et scénographie », *Culture et Musées*, 2010, vol. 16, n° 1, p. 229-238, p. 235

[28] Soit, une manière d'intéresser la jeune génération, soucieuse de dépasser « la non-contemporanéité du contemporain », la formule de l'historien de l'art Harold Pinder pour souligner que « dans le même temps chronologique vivent des générations différentes », in Karl Mannheim, *Le problème des générations*, Paris, Nathan, p. 1990, 5.

[29] Hans Belting, *An anthropology of images. Picture, Medium, Body*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2011, p. 37 « The human being is the natural locus of images, […] Notwithstanding all the devices that we use today to send and store images, it is within the human being, and only within the human being, that images are received and interpreted in a living sense ».

communiquer avec une personne à l'origine de la chanson et d'éprouver le sens collectif du plaisir qu'il procure, et non le plaisir du contre-don, le plaisir personnel de transmettre ce plaisir. Et la nécessité pour le conservateur de composer, du même coup, avec l'objectivation concurrente du plaisir qu'opèrent les collectionneurs d'un artiste ou d'un genre musical, et la défense de "leur" artiste ou genre qu'effectuent ceux qui l'intègrent à la présentation de leur identité personnelle. C'est ce compromis — la confirmation visuelle du geste anarchiste de Brassens permettant de privilégier l'écoute de ses paroles les plus poétiques aux dépens de ses chansons les plus provocatrices — entre une appropriation "cultuelle" et une expérience culturelle des chansons de Brassens que s'efforce d'instaurer le travail du conservateur.

Performance artistique et performativité du musée

L'approche de la conservation et de la transmission de la performance sans l'angle élargie de la performance artistique, et non sous l'angle restreint de l'art de la performance, a ainsi un double intérêt épistémologique pour la muséologie.

Elle permet de reconnaitre la transformation de la performance d'art contemporain résultant de son adaptation au musée. Dès lors que la patrimonialisation de l'Art contemporain légitime la répétition de la performance en tant qu'expérience qualifiante offerte au visiteur, la contribution du visiteur, par son implication physique et mentale, à l'objectivation de la présence de l'artiste devient constitutive de la performance d'art contemporain. Il est du même coup loisible de l'intégrer à l'espace de la scénographie par la seule technologie traditionnelle de l'écriture, voire de l'intégrer à l'espace de documentation (Sophie Lafalu). Á l'opposé, le recours à la technique vidéo pour permettre au visiteur de rentrer en contact avec la performance passée, va ouvrir à un balancement pratique entre la présentation de la vidéo comme un simple document, qui permet au spectateur se rendre sensible à la performance artistique passée, ou comme une œuvre à part entière dès lors que le geste de son réalisateur structure la performance du visiteur (Pamela Bianchi). Dans la prolongation des analyses sociologiques de la transformation du métier de conservateur matérialisée par l'apparition du « créateur d'exposition »[30], ces observations nous confrontent *de facto* au développement d'un art de l'exposition de l'art contemporain, qui est un facteur d'innovation permanente dans le cadre du musée d'art moderne et contemporain. Stimulant l'imagination des jeunes artistes, il favorise l'intégration de cette pratique au répertoire des moyens de pratiquer, en même temps que des outils de programmation. Ce développement, cependant, n'est pas réductible à une stratégie d'invention d'une nouvelle position professionnelle au sein du marché des conservateurs, capable de satisfaire les aspirations d'un nouveau public. Ce serait méconnaître le poids de la structuration administrative de l'économie de la culture qui, comme on l'a déjà remarqué, cadre l'expérience artistique des usagers dans un contexte national déterminé. Le cas du Canada nous confronte ainsi à la possibilité de justification d'une muséologie de la danse contemporaine (présentée dans sa note de recherche par Gabrielle Laroque) que la situation française rend difficilement concevable, les institutions de danse contemporaine assurant la conservation et la transmission de cette danse en tant qu'art de la performance chorégraphique. La patrimonialisation en passe donc plus en France par la

[30] Cf. l'article de référence de Nathalie Heinich et Michaël Pollack, « Du conservateur de musée à l'auteur d'expositions : l'invention d'une position singulière », *Sociologie du travail*, vol. 31, n° 1, 1989, pp. 29-49

reconstitution écrite et une culture archivistique de l'histoire de la performance chorégraphique, informant les créateurs, que par l'idée d'un re-enactment[31]. Et c'est plus la sensibilité d'un spectateur omnivore à la valeur éthique du don de soi du danseur contemporain, à l'expérience par ce spectateur de la qualité de sa présence personnelle[32], que le seul *habitus* d'un public de nouvelles classes moyennes qui doit être pris en compte pour comprendre le succès de la danse contemporaine en France, et sa situation "naturelle' dans l'espace chorégraphique plutôt que dans le musée.

Cette confirmation de la nécessité de reconnaître la « variable cachée » que constitue, en matière de performance artistique, la « situation » vaut comme leçon de méthode que l'on peut dégager, pour conclure, de la diversité des objets et des approches rassemblées dans ce numéro. Comprise, dans la perspective d'Erving Goffman, comme situation organisée, mais dont la réussite — la qualité de l'expérience que produit l'action des personnes et des choses engagées dans chaque situation vécue — , elle fait communiquer directement « la structure et l'événement »[33]. C'est en ce sens que l'on doit s'imposer d'observer la participation effective du spectateur réel, et non du seul « destinataire », à la construction de l'événement qui caractérise la performance artistique. Mais c'est aussi pourquoi on doit être attentif au fait que l'expérience, d'une exposition comme d'une performance artistique, n'est pas seulement celle d'un corps-à-corps, mais d'une manière dont « les institutions pensent »[34]. L'exploration de la performativité ordinaire du travail du conservateur proposée par Yaël Krepak ouvre ainsi, au delà de la performance, à l'intérêt d'une approche ethno-méthodologique de la manière dont l'exposition, tout comme le visite, *se font ordinairement*, une expérience ordinaire que l'étude de la conservation et de la transmission artistique permet d'aborder avec des yeux neufs.

[31] Le dispositif de l'exposition *Danser sa vie* au Centre Pompidou, en 2011-12, utilisait ainsi la médiation de la présence d'œuvres célèbres d'artistes plasticiens pour évoquer les œuvres chorégraphiques — rendues accessibles par des écrits et des films — dont elles étaient contemporaines, combinée avec la présentation de performances chorégraphiques contemporaines

[32] Cf. La définition des critères de cette qualité du « performer », dans un sens englobant l'artiste plasticien et le danseur contemporain que dégage un curateur français de son expérience professionnelle : « Le fait que je me trouve face à la personne et non face au personnage ; la porosité de sa présence ; le risque couru par cette personne dans sa proposition ; son engagement dans l'acte et ce qu'il signifie ; et que l'acte proposé me place, non en situation de spectateur, mais en situation de témoin », Antoine Pickels, «Attention fragile ! (du coefficient de fragilité utile dans la performance) »in Aurore Després (dir), op. cit., p. 172.

[33] Erving Goffman, « L'ordre de l'interaction », in Erving Goffman, *Les moments et leurs hommes*, Paris, Minuit, 1988, p. 186-230.

[34] Mary Douglas, *Comment pensent les institutions*, Paris, La découverte, 2004 (1ère ed., 1986)