

Performance et musique contemporaine ?

La notion de performance est congénitale aux développements des musiques de création au XXe siècle. Elle a pourtant été bien souvent considérée comme un épiphénomène par le secteur institutionnalisé de la musique contemporaine. Or, en interrogeant certains acteurs historiques, tels Georges Aperghis ou Helmut Lachenmann, on se rend compte à quel point les performances des années 1960 et 1970, à commencer par Fluxus et ses instigateurs, ont pu influencer sur les orientations esthétiques de leur temps. Chez le premier, la musique devient une performance corporelle et scénique indissociable ; chez le second, l'instrument de musique est traité comme un outil ou un objet au-delà de sa jouabilité. On penserait également à Dieter Schnebel qui embrasse ces deux approches, en particulier sur le plan vocal, comme il en rend compte dans ses écrits (voir l'ensemble de textes traduits en français et publiés sous le titre *Son et corps*).

Les exemples d'œuvres musicales classées dans la catégorie de la musique contemporaine qui ont maille à partir avec la notion de performance sont dès lors innombrables, comme l'illustre le musicologue allemand Stefan Drees dans son ouvrage *Körper Medien Musik : Körperdiskurse in der Musik nach 1950* (Corps, médias, musique : le discours du corps dans la musique après 1950). À cet endroit, les travaux de recherche en langue anglaise sont les plus nombreux et qualitatifs, entre monographies d'artistes et théorie. On doit notamment au théoricien de l'art étasunien Seth Kim-Cohen une synthèse prospective sur le développement de la performance et des arts sonores : *In the blink of an ear : toward a non-cochlear sonic art* (En un clin d'oreille : vers un art sonore non-cochléaire).

Au cours des deux dernières décennies, la notion de performance a été normalisée parmi toute une génération d'artistes sonores et compositeurs·rices — comme c'est sans doute le cas dans toutes les disciplines artistiques. Du côté de la musique composée de tradition occidentale, un groupe d'artistes se dégage, souvent regroupés sous le vocable de New Discipline. Cette nouvelle discipline revendique de faire feu de tout bois : le compositeur et la compositrice peuvent certes composer des sons, mais ils endossent régulièrement les fonctions de vidéaste, plasticien·ne, sculpteur·rice, etc., et bien sûr performer. On pense en premier lieu à l'Irlandaise Jennifer Walsh, à laquelle on doit l'idée de New Discipline et dont l'influence est aujourd'hui notable sur les jeunes générations d'artistes à l'échelle européenne, ainsi qu'à l'Allemand Johannes Kreidler ou au Danois Simon Steen-Andersen. François Sarhan serait l'un des meilleurs représentants français du courant, à travers sa pratique de mise en scène de soi (voir *L'Nfer*) et ses partitions d'actions (voir le cycle des *Situations*).

Le contexte de réception de ces artistes et pratiques est essentiellement européen, mais davantage issu des pays germaniques et nordiques où la prospection musicale est plus forte

qu'en France ou en Italie, sans doute en raison d'un système de l'enseignement supérieur (universités et conservatoires) plus souple et apte à intégrer les évolutions esthétiques contemporaines, couplé à des événements et festivals eux aussi aventureux.

La performance : quelle(s) discipline(s) ?

La performance prend lieu à travers le triptyque corps + concept + réception

La performance décloisonne les champs artistiques en ce qu'elle permet aux artistes de sortir de leur spécialisation. L'assignation à tenir et respecter un unique rôle est ici le contraire de ce que la performance est par essence : il s'agit d'émanciper l'instrumentiste de son instrument de musique - réfléchir à sa présence, la place du corps, la nécessité d'utiliser d'autres outils pour produire du son, la nécessité de sortir du rôle unique de musicien-ne pour investir d'autres disciplines (transdisciplinarité). La performance légitime donc la posture de l'artiste à, par exemple, écrire des textes, des mots et les verbaliser, à sortir de son espace instrumental de jeu et à se mouvoir au-delà, i.e. sur tout l'espace de jeu et de représentation et à penser la perception de ce qui est produit qu'il veut partager avec le public. La performance casse la notion de silo qui prévaut pour structurer le champ esthétique : il ne s'agit plus ni de danse ou de théâtre ou de musique, ni de danse et théâtre et musique, etc. mais d'une discipline autre qui naît de la nécessité de satisfaire une prise de parole artistique qui a besoin de se dégager et de sortir des limites disciplinaires classiques.

Le rapport au corps

Comme le dispositif de la performance (corps-concept-réception) est basé sur une expérience reliant le performer et le public à travers une réelle présence brut de l'artiste (c'est à dire sans jeu théâtral, sans travail autour d'un rôle de fiction), la performance permet à cet endroit d'abolir les frontières entre les disciplines artistiques afin de créer une nouvelle transversalité inclusive car sortant du champ de la spécialisation pour se recadrer dans le champ perceptif et sensible. C'est donc le corps comme nouvel outil au service d'un propos artistique, servant une dramaturgie prenant d'abord sa source dans la musique, qui vient questionner de manière explicite ce qu'on voit - la facilité conduisant à se demander s'il s'agit d'un concert théâtralisé ou d'un théâtre musicalisé. La performance vient solutionner cette pseudo opposition réductrice en convoquant la transversalité que l'objet corps, conceptualisé, pensé, intégré au geste artistique, fait exister.

Différentes pratiques autour du corps existent :

- La transgression

Alessandra Zerbinati dans le documentaire *À qui veut bien l'entendre* (2020) de Jérôme Florenville

- Épuisement physique et transe

pratique de la podorythmie par Julien Desprez dans ses pièces *Coco* (2019) ou *ARC* (2023)

- Lâcher prise/Présence Brute/Niveaux de conscience, ondes cérébrales (Alexander Schubert, Pierre Henry, Maguelone Vidal)

Le corps du ou des artistes est au cœur de la performance. Présence pure et non théâtralisée de l'artiste, notamment par l'implication, l'exposition, le dépassement du corps.

La performance est un acte vivant parmi les vivants. Le corps du performeur ou de la performeuse est mis à nu (body art, Carolee Schneemann), ses marques de genre sont exposées, parfois subverties. Vers une esthétique de la reconnaissance ?

La performance proposant aux artistes de sortir de leur spécialité pour s'exprimer de manière brute et directe en direction du public, ceux-ci se retrouvent alors à habiter l'endroit de leur performance avec leur seule présence. En dehors des jeux théâtraux, sans jouer la comédie, la performance propose alors aux publics un rapport direct avec le performer sur scène. Le performer donne un accès direct à lui-même au public à travers ce positionnement.

Féminismes, luttes et performance

Parce que l'Opéra et les orchestres restent jusqu'à 1945 les fondements d'une tradition musicale occidentale dominante et que le récit historique de ces héritages est complètement annexé par la domination patriarcale - certains instruments de musique sont interdits aux femmes (par exemple, le violoncelle parce qu'on écarte les jambes), la professionnalisation du métier d'interprète ou de compositrice est inexistante, les compositeurs du répertoire qui fait patrimoine sont de fait des hommes - l'absence d'égalité de droits et des statuts conduit à un appauvrissement des imaginaires que nous payons encore aujourd'hui. La domination masculine qui maintient un ordre injuste où l'homme possède l'ascendant social pendant que la femme est infériorisée n'est plus acceptée et est l'objet de lutte de courants féministes qui sont nés dans les années 70. Les femmes vont trouver des moyens de contourner et de refuser les conditions de l'asservissement dans lequel elles sont maintenues. En musique, c'est l'avènement de l'électricité qui sera un des moyens de lutte contre cette dimension de domination masculine, effet dérivé et secondaire du patriarcat à l'œuvre dans notre société. La naissance des synthétiseurs, notamment avec les modulaires dans les années 60, permet à l'artiste se reconnaissant comme femme de s'approprier à égalité avec les hommes ces nouvelles machines, de les programmer par elles-mêmes et d'être diffusées, en parallèle d'un système officiel que tous les moyens publics économiques soutiennent, système auquel elles n'ont pas accès (la commande musicale, les grandes salles, les institutions, la reconnaissance artistique dans les journaux, etc.).

Dans le documentaire *Sisters with transistors*, Laurie Anderson répond à la question "How do you exorcise the canon of classical music of misogyny?" par "With two oscillators, a turntable, and tape delay."

Ce documentaire explicite le lien entre le besoin de liberté face à un système patriarcal qui met les femmes sous le joug d'une économie sexiste qui ne leur donne pas accès à un espace artistique et l'apparition de nouvelles expressions artistiques qui vient questionner les langages qu'implique la naissance de ces machines.

C'est bien à cet endroit d'une pratique qui échappe aux traditions existantes (l'électricité a rebattu les cartes de manière radicale et inattendue), que l'espace artistique a de nouveau pu être investi par des personnes faisant l'objet de l'expérience minoritaire (femme, personne

racisée) : une pratique moins codée, se plaçant en dehors du champ des spécialistes, se crée. Et c'est dans cette émulation que la performance peut apparaître et se développer, un peu comme dans une continuité des questions de Fluxus sur les œuvres, le rôle de l'artiste et de l'art dans la société qui remettent en question des acquis centenaires sur ce qu'est un événement public comme le concert et sur ce que ça n'est plus et sur ce que ça peut devenir. Surtout sur ce que ça peut devenir.

- Meredith Monk (1942) Figure de la 2e vague féministe, affranchie de toute rhétorique formelle, pionnière dans l'art de la performance
- Pauline Oliveros (1932-2016) féministe, fait paraître en 1970 dans le New York Times *And don't call them "Lady" composers*, un article dans lequel elle s'interroge sur l'absence de femmes parmi les grandes figures de la musique.

De manière générale, la performance a été très tôt investie par différents types de minorité (Femme, personne racisées...). De par une pratique moins codée et se plaçant en dehors du champ des « spécialistes », elle permet une plus grande liberté car il n'y a pas nécessité de se revendiquer d'un mouvement ou courant déjà existant et les artistes peuvent donc créer leurs codes en dehors de ceux existants au sein des champs « spécialistes ». (le documentaire *Sisters with Transistors* explicite bien ce propos).

Lieux et réception : le public

Le public est constitutif de la performance. Celle-ci ne peut être pensée sans la question de sa réception. Le lieu peut influencer dans la construction du protocole. La performance qui d'une certaine façon vient valider ou non les principes du protocole possède un caractère de flexibilité qui tient compte à la fois du lieu et du public.

Si un protocole peut préexister à la performance, le·la performeur·se n'a pas de pré-supposé quant à la forme et la matière que la performance prendra jusqu'à sa réception par le public. Des avant-gardes à nos jours, de John Cage à Marina Abramovic, l'esthétique de la réception est un paramètre central de la performance.

Quelques exemples de lieux accueillants des performances (dans lesquels la musique est au centre de la dramaturgie) :

- Borealis festival
- Ultima – Oslo contemporary music festival
- En France : Les CNCM / la Pop / les Instants Chavirés / Sonic Protest / Festival Météo / Festival Musica / art Zoyd (+ petits festivals)
- Les FRAC (Fond régional d'art contemporain)
- Londres : Café Oto
- Berlin : Morphine record, Morphine Raum, KM 28
- Lausanne : le LUFF (à la base cinéma expé), Cave 12 (Genève)

Écriture

Une performance n'est pas improvisée mais n'est pas non plus écrite dans le sens « d'écrire de la musique sur une partition ».

Elle s'écrit et s'articule entre **l'idée** (ou concept) sur laquelle repose la performance, **le dispositif technique utilisé** (qui peut être aussi bien un dispositif technique complexe qu'un simple corps sur scène), **le lieu** dans lequel la performance prend place et **la réception** du public. Ces 4 éléments qui interagissent en permanence sont au service d'une dramaturgie qui prend son origine dans le son, la musique pour décrire une vision du monde que la performance va défendre. L'écriture au sens large - celle qui n'oblige pas à l'utilisation d'une feuille avec des portées classiques à cinq lignes - est l'articulation pensée entre ces 4 éléments qui vont permettre de produire l'objet performance : il y a une direction et un parcours. Cette articulation se transcrit par une écriture qui peut prendre différentes formes, sur différents supports et typographies : du patch Max à la portée de 5 lignes, en passant par les signes, le dessin et autres modalités qui permettent à la performance de se reproduire sans reproductibilité exacte.

Il n'y a donc pas de recherche de reproductibilité à l'identique, pas de défi technique de perfection technique d'une performance. Il s'agit avant tout de transmettre d'abord l'authenticité et la force d'un message pour faire lien avec le public.

Ces quatre éléments permettent de transmettre à chaque fois la même sensation-idée-intensité au public. Même si selon les situations la dramaturgie doit s'adapter pour pouvoir transmettre le même sentiment.

Dans ce sens-là, une performance est toujours la même et transmet le même sentiment tout en étant à chaque fois différente.

Horizontalité

Performance de l'écriture / écriture collective

Pratique collective non hiérarchique

Exemple du Scratch Orchestra, Londres années 1970

Influence (+ improvisation collective) sur des ensembles tels que l'ONCEIM

Deskilling/déqualification/sortie de zone de confort

Quelques figures emblématiques aujourd'hui :

- Nina Garcia - recherche, utilisation et usage de nouveaux matériaux, déconstruction
- François Sarhan - la déconstruction des compétences musicales, aussi bien sous l'angle de la composition que de l'interprétation, l'extension de l'acte de composition à divers médias (vidéo, sculpture, graphisme, etc.) ainsi que l'usage de matériaux anodins puisés dans la vie ordinaire.

En sortant de leur zone de confort, les artistes embarquent avec eux leur « savoir-faire » ou leur « spécialité ». Cette déqualification s'oriente vers une déconstruction de leur identité artistique.

Contestation

Quelques exemples de radicalité :

- Festival Sonic Protest - importance des pratiques brutes
- Dror Feiler - compositeur, saxophoniste, artiste et activiste politique

Brut

La performance est l'expérience directe et concrète d'un geste brut (sonore et physique, par exemple). En ce sens, la performance se passe souvent de discours et d'intermédiaire. Elle remet en question les codes et les conventions, telle l'illusion du quatrième mur au théâtre ou le rituel discipliné du concert moderne (4'33" de John Cage, entre autres exemples).

Exemple d'art brut musical : Jean-Marie Massou

L'influence du punk dans la notion de performance par le biais de jeux scéniques, de haute énergie et de textes engagés.

L'expression NO FUTURE pour une jeunesse en quête d'identité et de changement : attaquer les normes sociales et les valeurs traditionnelles. La musique qui en émerge cherche d'abord à véhiculer un message d'émancipation, une rébellion.

Exemple de refus de la virtuosité : Kasper Toeplitz

Volume

Réception / rapport au public

Dans la performance, le public est une partie cruciale du dispositif. La performance ne peut exister sans celui-ci (contrairement à un enregistrement sonore par exemple).

Le dispositif de la performance est celui-ci :

- Un espace scénique (scène, espace public, musée, etc.)
- Un.e Artiste Performer.euse
- Un public

Si l'une de ces trois parties du dispositif n'est pas présent, la performance devient alors impossible.

Temporalité

La temporalité de la performance peut passer par :

- L'Étirement du temps
- Le Minimalisme
- La Transe

Sophie Lapalu, *Les actions furtives exposées : un paradoxe ?*, mémoire de recherche 2e année
2e cycle en muséologie, École du Louvre, sous la direction de Stephen Wright

Conscience altérée

Épuisement, drogue, psychotropes, etc...

Exemples :

Jérôme Noettinger

Cellule d'intervention Metamkine

Yann Leguay

La question de la transmission

Quelques références sur le sujet de la performance :

Performance Sources : base de données dédiées aux archives de performance

<https://www.legenerateur.com/performance-sources/>

Clélia Barbut, maîtresse de conférences en Histoire de l'art contemporain : Ses recherches allient un travail sur les sources documentaires autour des performances – scripts, partitions, captations – et les archives orales – des entretiens filmés avec des artistes, qu'elle produit

Sophie Lapalu, critique d'art et commissaire d'exposition : recherches sur l'action furtive et expérimentation des formats d'exposition

Le Paradoxe de l'action furtive / Street works : New York 1969

L'impact des objets de la performance sur l'interprétation classique

Détournement des objets sonores classiques pour créer de la performance

Utiliser les compétences classiques de l'interprète pour faire performance

Non limitation des outils pour produire du son

Grégoire Lorieux - compositeur dirige les performers (forme ouverte), il dirige les musicien·nes en direct à l'oreillette en fonction des espaces, de l'interaction avec le public.

Improvisation électronique : corporellement il s'engage devant le public, change de rôle : endosse un rôle inhabituel.

La dénomination

La notion de performance apparaît régulièrement au travers de la façon dont les artistes se dénomment. Ainsi de :

- > Maguelone Vidal, « compositrice, metteuse en scène, musicienne et performeuse »,
- > Gwen Rouger, pianiste qui dit « concevoir des performances musicales qui placent la rencontre et la relation humaine au centre de l'expérience »,
- > Stefania Becheanu, « plasticienne sonore, artiste performeuse et musicienne indisciplinaire »,
- > Clémence Martel, « artiste lyrique, performeuse et compositrice »

Une dimension populaire de la performance

De par l'absence de spécialisation au sein de la performance, c'est une pratique qui est directement très ouverte et permet de la partager avec une très grande partie de la société. En effet, d'une manière ou d'une autre toute personne vivant aujourd'hui dans nos sociétés occidentales libérales est confronté aux mêmes problèmes : "Comment construire une vie, une carrière, au sein d'un monde libéral qui demande en permanence une actualisation de son savoir pour évoluer? Chaque être humain ne pouvant contenir tout le savoir/connaissance du monde, nous en revenons tous à développer des techniques personnelles et non spécialisés pour avancer dans ce monde. Des techniques reposant donc à la fin plus sur notre personnalité que sur un savoir ou une spécialisation.

Cette problématique créé à la fin un espace ou l'individualité (ou individualisation) est finalement plus valorisé que la détention d'un savoir particulier.

Et à cet endroit tout le monde se retrouve, artiste, middleclass, working class, la classe dirigeante, la partie la plus riche de la société, etc.