

La mise en scène de soi et les deux corps de la performance : une brève généalogie

91

Umut Ungan

unganum@gmail.com

Docteur en histoire et théorie des arts
EHESS, Paris

RÉSUMÉ. Cet article vise à interroger, sous l'angle de la mise en scène de soi, la place du corps dans le discours théorique et critique sur la performance. En proposant une courte généalogie de son double statut, à la fois comme corps réel et comme corps sémiotique, l'analyse cherche à inscrire dans la durée les enjeux actuels de la recherche d'une expression authentique du soi, problématisée notamment dans le discours sur la performance dite féministe.

MOTS CLÉS : performance, féminisme, théâtre, avant-gardes, corps

ABSTRACT. This article aims to question, from the perspective of self-staging, the place of the body in theoretical and critical discourse on performance. By offering a short genealogy of its double status, both real body and semiotic body, the analysis seeks to inscribe in the long term the current issues of the search for an authentic expression of the self, problematized in particular in the discourse on so-called feminist performance.

KEYWORDS: performance, feminism, theatre, avant-garde, body

Introduction

Dans son dernier ouvrage, l'historien de l'art Olivier Lussac, en faisant référence à un article de Barbara Roland, affirme que la performance « peut être considérée comme le terrain privilégié d'une forme d'écriture de soi, d'une expérience de soi » ; une forme qui « dépasse le cadre de la représentation et de ses codes », pouvant mettre « en scène des moyens originaux pour exprimer ce que les instruments classiques de l'expression ne peuvent formuler » (Lussac, 2020 : 111). Lussac distingue la mise en scène de soi du théâtre. La première, synonyme dans ce contexte de performance, « en ouvrant à une dimension du réel », fait passer de « l'imitation à la construction d'une démarche qui consiste sans doute moins à interpréter qu'incorporer le réel d'une action [...] » (Lussac, 2020 : 111). Par ailleurs, Roland affirme que, pour le performeur ou la performeuse, « la stimulation de la mémoire constitue tantôt la source, tantôt l'effet de performances où le sujet, au centre du processus créatif, se trouve en état de glissement permanent entre l'identité et le rôle qu'il pourrait prendre, c'est-à-dire entre le moi authentique et le moi en représentation (ou le moi joué) » (Roland, 2012). Nous voyons ici schématiquement, à travers la distinction du théâtre comme représentation et de la performance comme « théâtralisation de soi » (Lussac, 2020 : 111), une opposition qui fait entendre en creux le statut du corps « double », d'une part, « réel » et incarné dans la performance, permettant au discours théorique de l'établir et de la défendre comme une forme artistique autonome ; comme un outil privilégié dans la mise en scène de soi, d'autre part.

Il serait banal d'affirmer que l'identification d'une pratique artistique spécifique, mis à part ses enjeux historiques, institutionnels, politiques, sociaux etc., passe dans la plupart des cas par sa différenciation des pratiques établies. En ce sens, la performance ne déroge pas à la règle vis-à-vis de sa distinction par rapport aux catégories artistiques traditionnelles au xx^e siècle. Le performeur ou la performeuse « fait œuvre de soi, et non plus à distance sur un support extérieur, il s'expose physiquement lors d'une action privée ou publique » (Le Breton, 2013 : 99). L'idée de corporalité y devient centrale dans le sens où, à la différence des « peintres, sculpteurs, poètes ou compositeurs, les acteurs, les chanteurs et les danseurs ne créent pas une œuvre "pérenne" en dehors d'eux-mêmes » (Fischer-Lichte, 2014 : 25). Le corps semble remplir la fonction de la matière artistique vacante une fois que le discours ne peut plus prendre appui sur une œuvre finie comme une peinture, une sculpture ou un poème. C'est bien ce « fondement anarchique » (Goldberg, 2012 : 9) d'un art corporel qui permet d'en identifier la fonction. Celle-ci abolit les frontières entre les pratiques et déconstruit l'expérience artistique traditionnelle.

En déplaçant le point focal de l'œuvre sur le corps de l'artiste, le discours théorique et critique de la performance veut être en cohérence avec l'écriture de l'histoire de l'art au xx^e siècle, allant des avant-gardes historiques aux formes les plus récentes et hétéroclites présentes dans l'art contemporain, tout en investissant un espace d'arguments extensible qu'il réserve aux pratiques performatives. Une première tentative d'historicisation dans les années 1970, encore largement

acceptée aujourd'hui, situe son origine dans les pratiques des avant-gardes historiques au début du xx^e siècle (Goldberg, 1979). Cette manière d'envisager le récit de l'histoire de la performance, en dehors de sa valeur heuristique, permet, d'une part, d'introduire les productions contemporaines dans une continuité temporelle, de l'autre, de constituer un premier modèle de « rationalité critique » (Danblon, 2002) pouvant être repris, critiqué et / ou déconstruit. Les conséquences de l'historicisation et de l'institutionnalisation de la performance sont perçues comme négatives par ceux qui voient dans ce récit un art détaché du « réseau organique » qui l'a vu naître, où l'art de la performance est relayé à la mémoire historique et au plaisir élitiste (Reiner et Roach, 2005 : 192). Des modèles plus nuancés tiennent compte d'une vision élargie des pratiques avant-gardistes qui restent en lien avec des formes plus populaires de la performance comme le cabaret ou le théâtre de rue, tout en reconnaissant une filiation des pratiques des années 1970 avec l'avant-garde historique (Carlson, 1996).

Quoiqu'il en soit, l'idée de « faire œuvre de soi » n'est pas sans conséquence sur la manière de concevoir le statut du corps de l'artiste au sein de ces pratiques, ce qui permet d'appréhender la performance, d'une manière générale, comme plus ou moins « autoréflexive (*self reflexivity*) » (Carlson, 1996 : 189) dans ce sens que « toute performativité demande une appropriation par le sujet » (Féral, 2013 : 214) renvoyant à un jeu de dédoublement de soi. Ce type d'interprétation trouve une voie cohérente de réflexion sur le corps, qui apparaît comme un outil efficace sur lequel peut agir l'artiste : il lui est immédiatement accessible. Ces aspects d'immédiateté et d'événementialité ne manquent pas d'accorder à la performance et aux arts vivants en général un statut privilégié au sein des objets esthétiques, puisqu'ils suppriment, du moins pour un certain temps, la distance qui existe entre l'artiste et le public. Ceci ne se produit pas dans le cas d'autres formes artistiques, telles la peinture ou la sculpture, où l'expérience de la réception est différée par rapport à la production. Selon une telle vision, le corps de l'artiste ne se cache plus « derrière » son œuvre, il se dédouble, devient corps « réel » et corps incarné, et s'expose au regard.

Ce que je développerai ici ce n'est pas tant la critique ou la déconstruction d'une telle dualité mais une brève généalogie de cette dialectique. L'hypothèse est que, comme l'illustre l'analyse récente de Lussac, cette tension entre le corps réel et le corps comme support de signification fonctionne comme un élément structurant du discours théorique et critique sur la performance encore aujourd'hui ; une tension qui refait surface notamment au sein de l'exposition de l'identité féminine telle qu'elle est problématisée dans le discours sur la performance dite féministe.

Notre ambition n'est pas de réécrire l'histoire de la performance au xx^e siècle mais de relever les « nœuds », si l'on peut dire, de cette tension selon une méthode dont le but n'est pas tant d'en récupérer les origines que de comprendre l'aspect construit et conditionné des significations actuelles quand on évoque la question de l'expression et de la mise en scène de soi. En ce sens, en suivant une certaine chronologie, il ne s'agit pas de faire l'historique d'une notion mais de comprendre la « provenance » (Fraise, 2020) de la dialectique

des rapports entre les deux corps de la performance que l'on vient d'évoquer. Cette tension prend la forme de distinctions et d'oppositions entre le corps et soi, de même qu'entre présentation et représentation, qui incarnent des aspects constitutifs de la définition de la performance et de sa valeur historique. Leurs histoires et leurs approches théoriques étant liées, nous allons analyser le théâtre et l'art de la performance au sens institutionnel du terme d'une manière dialectique, ce qui nous permettra de briser la linéarité et la fermeture disciplinaire, moins adaptées à notre angle d'approche, qui est transversal.

La provenance de la tension

À la suite du philosophe Helmuth Plessner, Erika Fischer-Lichte évoque la distinction entre « corps phénoménal » et « corps sémiotique » comme une sorte de dualité anthropologique qui permet de comprendre le dédoublement de soi dans la performance. Si le corps du performeur peut lui servir de support ou d'objet (niveau sémiotique), en revanche, en tant que sujet, il s'incarne inévitablement dans son corps (niveau phénoménal). C'est bien dans le discours sur le théâtre que l'on retrouve initialement cette problématique. Historiquement, jusqu'au XVIII^e siècle, la tension qui existe entre le corps sémiotique et le corps phénoménal penche plutôt vers la disparition de ce dernier : des théoriciens comme Johann Jakob Engel « assumait le fait que seulement le corps purement sémiotique était capable de produire la signification du texte perceptible aux sens, la communiquant ainsi au public » (Fischer-Lichte, 2014 : 27). Dans la performance théâtrale traditionnelle, le corps phénoménal « s'efface » au profit de la lisibilité du texte.

Cette posture se modifie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle. Ce tournant est marqué, dans le discours théorique sur le théâtre, par un réalisme psychologique, développé par le metteur en scène russe Konstantin Stanislavski¹. Son approche cherche à harmoniser la tension entre corps phénoménal et corps sémiotique en questionnant le statut matériel du corps ainsi que le pouvoir que l'artiste a sur lui. Cette importance donnée à l'interdépendance entre les deux corps du performeur marque également la critique et le rejet d'une approche « littéraire », repris par l'avant-garde théâtrale dans la première moitié du XX^e siècle, chez Vsevolod Meyerhold ou Max Reinhardt, par exemple, mais aussi au sein de l'avant-garde artistique, comme ce fut le cas pour Dada ou pour le mouvement futuriste. Les « performances » de ces derniers qui jouent sur la dé-hiérarchisation des pratiques artistiques établies comme la peinture, la poésie ou la sculpture, renvoient à une manière de « heurter l'auditoire » par le choc que procurent leurs actions (Goldberg, 1979). Les soirées dada au Cabaret Voltaire à Zurich, ou celles des futuristes à Rome ou à Turin deviennent célèbres pour leurs mélanges inédits de théâtre, de cabaret, de récitation de poèmes, de chansons et d'exposition de peinture, où les différentes identités artistiques

¹ Sa « méthode » est notamment définie dans ses ouvrages *La Construction du Personnage* (1930) et *La Formation de l'acteur* (1936).

deviennent interchangeable sur scène. Les descriptions de ces soirées tumultueuses (Goldberg, 1979) mettent l'accent sur l'environnement qu'ils cherchent à créer pour désorienter et faire réagir le public. Derrière cette volonté des avant-gardes de choquer et de surprendre, on voit que leurs performances reprennent, implicitement ou explicitement, ce qui est rejeté à l'époque dans le domaine théâtral : la mise en scène de soi et le corps désincarné. Pour eux, pousser le plus loin possible les modalités de cette mise en scène est une manière de rendre illisible le texte qu'est censé produire l'acteur. Celui-ci montrerait par le mouvement visible, grâce à la destruction, l'aspect construit et superflu de son propre corps en tant que support de l'identité « réelle » de l'artiste apparaissant derrière sa mise en scène. C'est en ce sens que l'interchangeabilité des rôles ainsi que le fait de malmenager les hiérarchies artistiques traditionnelles que permet l'action performative est une manière de faire advenir « le moi intégral chanté, peint, sculpté, indéfiniment dans son perpétuel devenir » (Marinetti, 1909).

La Bauhaus incarne le moment où ces expériences performatives sont systématisées et deviennent un véritable objet de recherche. Cet institut allemand fondé par Walter Gropius dans les années 1930 à Weimar n'est pas aussi engagé politiquement que les avant-gardes qui l'ont précédé, mais son refus des catégories traditionnelles de l'art et sa valorisation des pratiques artistiques populaires, qui ne demandent pas un savoir spécifique et n'incarnent pas une tradition particulière, s'accordent avec les idées des avant-gardes. L'importance donnée au corps phénoménal ne cherche pas à y trouver le « moi » véritable, mais à y découvrir sa « matérialité conçue comme malléable » (Fischer-Lichte, 2014 : 29). En ce sens, la plupart des spectacles représentés dans la Bauhaus, notamment ceux dont la scénographie avait été conçue par Oskar Schlemmer, cherchent à signifier l'abstraction théorique, incarnée par les acteurs. De cette façon, dans la *Danse des gestes* (1926-1929), les danseurs vêtus de couleurs primaires, aussi bien que la chorégraphie qu'ils exécutent basée sur des mouvements géométriques annotés et leurs « actions quotidiennes » banales, telles « un éternuement aigu, un rire franc et une écoute docile », sont autant de « moyens d'isoler une forme abstraite » (Goldberg, 1979). L'expérimentation théâtrale et scénique participe d'une conception du corps du performeur-acteur comme une machine qu'il contrôle afin de produire du sens.

On retrouve de telles systématisations de la performance ainsi que de l'expérimentation théâtrale dans d'autres institutions comme le Black Mountain College aux États-Unis (Cometti et Giraud, 2014). L'apparition de figures comme John Cage ou Merce Cunningham, dont les théories du hasard et de l'indétermination, valables aussi bien pour la musique que pour la danse, permettent de reprendre les gestes du quotidien sur scène. Cunningham affirme : « Puisque ceux-ci [gestes ordinaires] étaient acceptés en tant que mouvements dans la vie quotidienne, pourquoi ne le seraient-ils pas sur scène ? » (Goldberg, 2012 : 124). L'évidence d'une telle formulation, de la mise en scène du corps au quotidien, de sa « réalité » telle qu'elle renvoie à la valorisation du corps phénoménal au détriment de « l'orientation dramatique et narrative » (Goldberg, 2012), est ainsi une

autre façon de formuler une opposition indirecte au corps sémiotique qui serait au service du texte.

Qu'il s'agisse des avant-gardes artistiques ou des expérimentations théâtrales et chorégraphiques, la première moitié du xx^e siècle tente d'inverser la tendance classique de valorisation du corps sémiotique afin d'atteindre une identité artistique où le soi s'expose avec plus de cohérence et de réalité à travers la destruction et / ou la déconstruction de l'idée d'un pur corps sémiotique. En ce sens, la hiérarchie et la distinction des catégories artistiques ainsi que le recours aux formes populaires ou aux gestes du quotidien nourrissent la théorie de la performance dans son aspect oppositionnel ainsi que dans son autonomisation progressive.

Ce double mouvement trouve une figure exemplaire de transition dans la première définition de la performance comme œuvre autonome, à savoir les *happenings* d'Allan Kaprow dans les années 1950, pour qui la référence principale dans l'apparition de ses actions est un peintre : Jackson Pollock. Ce dernier représente l'achèvement d'une certaine conception moderniste de l'œuvre « extérieure » au corps de l'artiste, véhicule et expression de son monde « intérieur ». Pour Kaprow, Pollock « détruit » la peinture : cette dernière devenant un « environnement », elle sort du cadre pour indiquer le nouveau point focal de la création, à savoir « l'espace et les objets du quotidien » (Kaprow, 1958 : 7). Cette « esthétique de la vie ordinaire », pour reprendre le titre de l'ouvrage de Barbara Formis, a pour contrepartie la dévalorisation de l'œuvre comme représentation. Les *happenings* de Kaprow, qui marquent l'apparition progressive de la performance comme forme de création autonome s'inscrit dans un contexte artistique qui devient ainsi de plus en plus « conceptuel », où l'œuvre « se réduit à l'événement de son apparition » (Poinsot, 1998 : 12). La peinture de Pollock est la métaphore d'un déplacement de l'attention de l'œuvre vers l'artiste et vers le corps de ce dernier.

On retrouve un discours théorique analogue en ce qui concerne le théâtre à la même période, soulignant par ailleurs les influences réciproques entre ces arts et les arts visuels, au moins depuis le début du xx^e siècle. Jerzy Grotowski inverse, en ce qui concerne le jeu d'acteur, l'ordre de la tension qui existe entre le corps phénoménal et le corps sémiotique. Pour lui, c'est bien le rôle qui permet d'atteindre le « moi » de l'acteur, le corps sémiotique fonctionnant comme une entrée privilégiée à son corps phénoménal (Grotowski, 1965). Moins codifiés que la représentation théâtrale, les mêmes procédés sont présents dans des groupes tels Judson Dance Company, Living Theater ou les performances de Fluxus dans la continuité des avant-gardes historiques. Quand par exemple Yoko Ono, dans *Cut Piece* (1964-1966), demande au public de découper les vêtements qu'elle porte sur scène, il ne s'agit pas du corps sémiotique de la performeuse mais bien de son corps réel en tant qu'artiste présente devant un public. Ce type de création va permettre au discours théorique et critique, à partir de la fin des années 1960, d'élaborer une conception spécifique qui se réfère à l'imédiateté de la performance, ou à son « événementialité », à sa contingence et à sa forte inscription dans une action en contexte, à la différence de la production

artistique « externe » à son créateur ; un aspect qui lui permet d'attribuer une portée critique inédite² et d'affirmer sa spécificité comme art. Si le corps phénoménal est bien le point focal de la performance, alors le « moi » de l'artiste est immédiatement présent au public, sans intermédiaire. Le corps devient le véhicule de l'affirmation de cette identité véritable où le soi apparaîtrait sans obstacle. Le public change également de statut : dans ce « nouveau théâtre » qu'est la performance, où l'artiste « ne cherche pas à être autre chose que lui-même » (Kirby, 1965), il n'y a pas de différence fondamentale entre le spectateur et l'acteur dans le sens où il n'existe pas, comme au théâtre traditionnel, une mise à distance du public par un ensemble d'informations qui permet d'interpréter ce qui se déroule sur scène.

Bien qu'une telle redéfinition des rapports entre le public et l'artiste cherche avant tout à asseoir une place légitime à ces nouvelles pratiques, l'idée de l'exposition et de la présentation du « soi » de l'artiste sans intermédiaire se manifestent également dans les arts visuels qui développent une dimension performative. Si les œuvres de plus en plus « dématérialisées » ne sont que l'occasion et le prétexte pour la création, ce déplacement vers l'acte privilégie la figure de l'artiste qui permet une indistinction entre sa vie et ses œuvres, une confusion entre sa vie « réelle » et son art ; une « vie comme œuvre » (Poinsot, 1999 : 183), où les deux corps de l'artiste, phénoménal et sémiotique, se confondraient, bien que le dernier soit toujours soutenu par des œuvres « externes ». Les figures les plus célèbres qui développent une mythologie personnelle à travers les actions qu'ils mènent dans les années 1960 comme Piero Manzoni en Italie et Yves Klein en France sont à ce titre exemplaires. Autant dans les *Anthropométries* (1960) de Klein, où il utilise comme des pinceaux plusieurs figures nues féminines dont les corps sont enduits de peinture bleue, que dans les « signatures » de Manzoni sur le corps du public pour en faire des « sculptures vivantes » (1961), c'est une nouvelle figure de l'artiste que nous retrouvons. Celle-ci cherche à remplir différentes fonctions dans la « spectacularisation » (Poinsot, 1999 : 187) et la mise en exposition de ses œuvres afin de construire un récit efficace pour sa postérité. Il s'agit d'une entreprise de mise en scène de soi globale, qui cherche à confondre identité « réelle » et identité artistique, d'une part ; de fusionner son corps phénoménal et son corps sémiotique incarné dans les œuvres, d'autre part. Malgré le fait que ces artistes continuent à produire des œuvres physiques, on voit la continuité avec les pratiques avant-gardistes de la première moitié du xx^e siècle : là où pour la performance il est question de la suppression du corps sémiotique en exposant le « moi » réel du performeur, ces artistes utilisent la forme performative comme élément « catalyseur » pour dissoudre le corps sémiotique que constituent leurs œuvres dans le corps « réel » de l'artiste. Cela explique également le recours à la production d'images et à leur mise en circulation, servant non seulement à témoigner et à archiver des actions qui sont par définition éphémères, puisqu'elles deviennent également constitutives d'un procédé où le

2 Selon Fredric Jameson, par exemple, cette suspension de la distance entre le public et l'artiste est un atout pour les arts de la performance, plus adaptés à une « esthétique révolutionnaire » (Jameson, 1988 : 178).

corps de l'artiste est désormais le seul garant de son identité et où la mythologie personnelle renvoie à une structure composite de « doute et [d]e fantasme » (Bégoc, Boulouch, Zabunyan, 2010 : 43), mais aussi à incorporer le corps sémiotique, incarné dans l'œuvre physique par le corps phénoménal de l'artiste. Une telle démarche représente une véritable transition dans l'autonomisation des pratiques performatives, dans le sens où la performance chez Klein ou Manzoni est à la fois déterminée par les hiérarchies artistiques traditionnelles et les outils de leur présent artistique qui, comme nous venons de l'énoncer, devient de plus en plus conceptuel, permettant la construction d'une mythologie où l'artiste se fait historiographe, mélangeant sa vie et son œuvre.

Les deux corps de la performance dans la postmodernité

Il est important de souligner que le fait de nommer mythologie personnelle cette stratégie de la gestion de la postérité artistique s'attache à une lecture rétrospective qui voit dans de tels procédés un travail de mise en scène de soi distinct du corps de l'artiste. En ce sens, les premières tentatives d'historisation de la performance dans les années 1970, tout en rendant compte de ces pratiques historiques, identifient également la tension entre les deux corps comme problématique. Autrement dit, l'interprétation historique sépare le corps en deux pôles opposés où la tension revêt de plus en plus un caractère dichotomique. Cela souligne le passage, dans le discours théorique et critique, du moderne au postmoderne, qui participe d'un changement sur le statut de la fonction sociale de la culture d'une manière générale. L'art qui pouvait être encore choquant dans la première moitié du xx^e siècle n'est plus « oppositionnel » à partir des années 1960, qui marquent le début du postmodernisme, c'est un art que la « société du spectacle » n'hésite pas à exploiter (Jameson, 1988 : 186). Mais il ne s'agit pas uniquement de l'institutionnalisation et de la normalisation de la transgression. Le discours postmoderne révisé l'idée du corps du performeur / acteur comme « texte » où l'on peut « lire » les styles mais aussi les conventions et les idéologies qui s'y expriment d'une manière interchangeable ou même contradictoire. Cela marque le passage, dans l'histoire de la performance, de la période conceptuelle qui valorise la « présence », la contingence et le corps phénoménal à celle où il est question d'une « génération média » (Auslander, 1994 : 57). Cette nouvelle génération valorise le langage et le corps sémiotique, dans le sens où ce dernier est le lieu où des oppositions qui étaient impossibles à réconcilier auparavant peuvent coexister. Une telle évolution est concomitante de l'institutionnalisation de la performance comme forme artistique ainsi que de son entrée dans l'espace muséal. Ce dernier, ne pouvant pas se passer de l'objet physique pour l'exposer et pour l'archiver, trouve un intérêt dans les performances enregistrées qui deviennent « historiques ». Ce qui définit, dans le discours théorique, la nouvelle génération de performeurs, est l'usage de la vidéo non pas comme

document mais d'une manière active, intégrée à la pratique artistique³. C'est en ce sens que Auslander défend la primauté du langage sur le corps en ce qui concerne les performances postmodernes qui épousent sans difficultés les nouveaux médias, la télévision ainsi que la culture de masse et du divertissement. La performance n'est plus l'élément « catalysant » au sein des arts, puisqu'elle ne se produit plus dans le même système de genres qu'auparavant : elle est codifiée comme genre au moment même où elle disparaît en tant que tel.

Si la mise en scène de soi de l'artiste est toujours une construction comme le veut le discours postmoderniste sur la performance, alors l'indétermination qui représente l'artiste-performeur comme sujet ne peut exposer le « soi » que dans sa fragmentation et sa superficialité. C'est ce que défend Auslander pour la performance postmoderne, qu'il s'agisse du théâtre ou de l'art performatif qui, à défaut de renvoyer à une identité artistique qu'incarne une réelle présence, ne met en scène que la multiplicité du moi et / ou sa fiction. La caractéristique principale de la performance, son « événementialité », disparaît, dans le sens où il n'existe pas de différence de nature dans la culture de masse des sociétés postmodernes entre une performance en direct et celle médiée.

Cela ne signifie pas pour autant qu'on ne peut pas déceler une valeur oppositionnelle dans de telles pratiques, comme cela a pu être le cas par le passé pour les avant-gardes historiques ou encore celles des années 1960. Auslander soutient l'idée que certaines pratiques dans l'art de la performance s'inscrivent dans une démarche critique justement parce qu'elles œuvrent à l'intérieur du système médiatique tout en exploitant ses principaux outils. Dans les performances de Laurie Anderson, par exemple, telles *Home of The Brave* (1986) ou *United States* (1983), le « personnage [...] est tellement détaché que l'on commence à douter du statut autobiographique de ses récits », ce qui est lié au fait qu'elle « modifie progressivement les histoires elles-mêmes pour en effacer la tonalité littéraire, afin de les rendre [...] moins personnelles. » (Auslander, 1994 : 74). Une telle démarche problématise la mise en scène de soi autant par le jeu de langage qu'elle instaure que par la manière dont elle conçoit le public spécifique de la culture de masse comme un ensemble d'individus isolés plutôt que comme un collectif homogène. Pour le spectateur de masse, le rapport au médium (radio, télévision, cinéma etc.) est un lien toujours individuel dans une « relation d'altérité ». Ce que montre Anderson sur scène, c'est bien cette altérité qui est rendue explicite et où le soi est incarné comme un « autre parmi d'autres » (Auslander, 1994 : 80). L'exemple le plus significatif dans les performances d'Anderson est l'usage de sa voix distordue pour jouer ses différents personnages, une voix « masculine » qui ne lui appartient pas mais qui n'appartient pas non plus à un « autre » identifiable. C'est, en somme, une voix de l'absence qui identifie le public postmoderne comme un ensemble d'individus séparés. En ce sens, les personnages d'Anderson ne sont que des purs corps sémiotiques puisqu'ils lais-

3 Encore faut-il préciser que la différenciation entre « vidéo témoin » et « vidéo expérimental » est un produit du discours critique des années 1970, qui a occulté l'intérêt de la vidéo « corporelle » pour la recherche sur ces pratiques et l'a reléguée au simple statut de document (Bégoc, Boulouch et Zabunyan, 2010 : 153).

seraient transparaître le texte qui ne renvoie qu'à une absence. Ce n'est qu'à ce prix que les pratiques postmodernes peuvent prétendre à une valeur critique, autrement dit à travers cette stratégie où elles « miment le processus de médiatisation du sujet pour nous offrir des représentations de soi une fois qu'il a intériorisé sa propre relation à un environnement médiatisé » (Auslander, 1994 : 80). Le discours théorique postmoderniste voit dans la performance un haut degré de réflexivité qui permet non seulement de voir dans la représentation de soi une construction mais aussi d'exposer l'identité de l'artiste comme une construction perpétuelle puisqu'inatteignable en tant que tel, sous un aspect toujours singulier et « événementiel ».

La performance et la théorie féministe

D'une manière très schématique, on voit qu'il y a bien deux représentations principales de la mise en scène de soi que l'on a hérité quand on évoque la performance : la tension entre corps phénoménal et corps sémiotique cherche à se résoudre soit par la valorisation du corps phénoménal (modernisme) soit par celle du corps sémiotique (postmodernisme). Il s'agit d'une valorisation à deux échelles qui renvoie à des programmes épistémologiques radicalement différents dans la manière de concevoir la subjectivité de l'individu, mais qui résument bien les deux pôles extrêmes où se placent les différentes tentatives de gestion de l'équilibre fragile entre les deux corps de l'artiste-performeur en ce qui concerne l'exposition de son « moi ».

Ce rapport corps / soi trouve un terrain riche d'expérimentation dans la pratique des artistes femmes à la fin des années 1960, qui se prolongera par des revendications féministes dans les années 1970. C'est bien l'art, notamment l'art de la performance, « en accompagnant de façon continue la pratique des artistes femmes » (Bégoc, Boulouch et Zabunyan, 2010 : 16) qui permet une « réappropriation du corps » (Fraisie, 2020 : 96) avant que la théorie féministe s'applique aux pratiques artistiques d'une manière plus soutenue dans les années 1970, élargissant par le mouvement le champ d'application politique du féminisme.

Ce que présuppose l'idée de réappropriation du corps renvoie à la manière dont celui-ci a été « réduit à une prédisposition censément innée à l'auto-sacrifice et au soin des autres » (Federici, 2020 : 46). Le corps étant considéré comme un « terrain de résistance », la performance devient l'outil principal de l'exposition de soi à travers le corps de la performeuse, que ce corps soit souligné dans sa présence et sa spécificité ou, à l'inverse, cherche à s'effacer derrière ses représentations stéréotypées afin d'être déconstruites.

La théorie féministe elle-même est révélatrice de la manière dont la question du corps se trouve posée dans la tension du phénoménal et du sémiotique, où les deux pôles se trouvent tout autant essentialisés sous des perspectives qui divergent sur ce qu'est et / ou doit être l'identité féminine. D'une manière très schématique, en ce qui concerne la mise en scène de soi, la valorisation du corps phénoménal de la femme cherche à affirmer la féminité comme une forme spé-

cifique de représentation, il s'agit dans cette optique de la revendication d'une nature féminine qui se différencie de celle masculine (Forte, 2005). À l'autre pôle des débats on retrouve une forme analogue de la théorie postmoderniste qui réduit la question du corps au sémiotique, où la mise en scène de soi apparaît comme une construction culturelle et artificielle qui ne renvoie à aucune réalité biologique. C'est en ce sens que l'on évoque la « performance du genre » (Butler, 1990). D'un côté, on cherche et on défend une « nature » intrinsèquement féminine, de l'autre, on considère que cette nature est une construction culturelle, sociale et idéologique, une performance.

Le domaine artistique participe de ces débats multiples au sein de la pensée féministe. La réception des œuvres performatives réalisées notamment par des femmes à partir des années 1960 varie selon les positions choisies par les protagonistes. Adoptant la valorisation du corps phénoménal d'un point de vue « moderniste », certaines interprétations voient dans la performance un redoublement de la présence de « soi » quand il s'agit de la présence féminine : « Quand une femme apparaît sur scène, son corps parle de lui-même » (Erin Striff, 1997 : 1). Cet effacement de la distance que présuppose la distinction entre le corps (féminin) et soi dans la performance est vivement critiqué par d'autres qui y voient une « absence de précaution méthodologique quant à l'usage d'un soi originel » (Gourbe et Prévot, 2010 : 80) chez les artistes et théoriciennes féministes de cette période qui fondent leurs croyances dans une expression directe et sans intermédiaire de leurs identités à travers l'exposition de leurs corps. La critique « postmoderne » envisage le corps féminin comme relevant toujours d'une construction sociale et comme « signe visuel et idéologique d'échange » (Gourbe et Prévot, 2010 : 80). Or, à trop vouloir « insister sur le corps comme construction sociale et comme performance », de telles interprétations omettent de le considérer comme un « réservoir de savoir-faire, de résistances développées au cours d'un processus d'évolution lié à notre environnement naturel et à des pratiques intergénérationnelles » ou comme une « structure accumulée de besoins et de désirs »⁴ (Federici, 2020 : 131-132), comme corps phénoménal, en somme.

Certaines approches théoriques de la performance dite féministe cherchent à résoudre cette tension dialectique dans l'exposition de soi en réunissant les deux positions, et réinventent l'idée que la mise en scène d'un « soi » véritable et authentique passe par la reconstitution de l'expérience du corps féminin. En ce sens, l'idée de conjuguer ensemble la matérialité de ce dernier et son aspect construit socialement permet de développer un discours théorique et critique à partir d'exemples où il est question de mobiliser à la fois les notions de présentation et de représentation. Si la représentation peut facilement se développer à partir d'une imagerie qui s'attache à un contexte social ou culturel spécifique, en ce qui concerne la présentation, le corps phénoménal est invoqué par des procédés qui ne peuvent que le mobiliser : il s'agit de la douleur, de la violence mais

4 Ce n'est pas un hasard si pour Federici les femmes trouvent une manière de se réapproprier leurs corps notamment dans la danse comme « exploration » et « invention des possibles du corps » (Federici, 2020 : 136).

aussi du plaisir que les performeuses s'infligent pendant leurs actions. Si ces aspects ont déjà été exploités par les artistes dès le début de la pratique de la performance comme forme artistique autonome, ils deviennent un élément interprétatif dans un schéma global hybride qui cherche à mobiliser la tension entre les deux corps de la performeuse. Nous pouvons l'illustrer à l'aide d'un exemple. Angelika Festa qui, dans *Untitled Dance with Fish and Others* (1987), s'enroule dans des tissus blancs et reste suspendue pendant vingt-quatre heures à un support, mobilise à la fois son corps phénoménal dans l'endurance et la douleur que la performance lui inflige, et son corps sémiotique qui renvoie, entre autres, aux diverses représentations du traitement contre l'hystérie féminine dans les hôpitaux. Pour Peggy Phelan, en multipliant les images qui accompagnent sa performance, Festa s'expose dans une polarité de « présence et d'absence », en soulignant l'idée que la « "femme" existe entre ces catégories d'analyse » (Phelan, 1998 : 125). Pour Jeanie Forte, si la « référence de Festa est bien le piège de la représentation », son « médium est la communication de la douleur » (Forte, 2005 : 252). C'est dans un entre-deux que l'identité de Festa se manifeste, qui fusionne pour ainsi dire la représentation et son corps physique pour exprimer un « soi » qui exemplifie la condition féminine tout en évitant de s'octroyer une autorité représentative, ce qui serait une autre manière d'essentialiser le corps « réel » de la performeuse.

De telles interprétations, où la tension entre les deux corps de la performeuse se trouve investie positivement, sont orientées vers un programme politique au sein duquel la performance permet de « construire le langage, les modèles théoriques afin d'analyser la praxis féminine et les oppressions que subit le corps de la femme » (Forte, 2005 : 120). Il est intéressant de noter que, contrairement à Phelan, l'interprétation de Forte ne prend pas en compte les autres éléments qui sont présents dans la performance, notamment les écrans qui sont placés autour du corps suspendu de Festa, où l'on voit la projection de ses pieds agrandis, l'enregistrement de la performance ou encore l'embryogenèse d'un poisson. Cela n'empêche pas que la posture initiale des deux théoriciennes soit analogue, en ce sens qu'elles cherchent, sur le plan théorique, à réconcilier les deux pôles opposés que l'on retrouve dans la théorie de la performance dite féministe, à savoir l'essentialisation du corps phénoménal et celle du corps sémiotique dans l'expression de soi.

Remarques conclusives

Quand Oriana Fox organise en 2009 à la Tate Modern *Once More With Feeling*, qui consiste à recréer, tout au long d'une journée, les performances des artistes-femmes des années 1970, elle fait part de ses doutes quant à sa propre inscription dans une continuité historique et revendicatrice par rapport à cette période importante pour le féminisme et les pratiques artistiques qui s'y affilient. Elle affirme : « J'ai créé consciencieusement les scènes de performances par lesquelles les femmes se sont déjà exprimées. J'ai voulu revivre ces moments

dans le but de développer ma pratique et trouver ma propre voix. Or [...] de ma perspective postmoderne, c'est difficile de réconcilier l'idée d'une capacité d'agir avec un soi qui n'est pas maître et performatif ; si le genre n'est qu'un jeu de rôles, comment la performance peut rendre visible le soi "authentique" ? » (Fox, 2010 : 120). Si par le passé le corps féminin de la performance pouvait exposer le soi véritable sans obstacle, cette recherche lui apparaît d'autant plus ardue aujourd'hui qu'elle doit se frayer un chemin à travers les représentations stéréotypées de la femme et que le soi n'apparaît finalement que comme construction et artifice. La brève généalogie que l'on a tracée d'une manière très schématique dans cette analyse nous permet d'interpréter les différents présupposés du discours de Fox, véhiculant deux représentations de la performance : historique et institutionnalisée, l'une, contemporaine et indéfinie sous l'angle de la mise en scène de soi, l'autre. Ces deux représentations lui semblent impossibles à réconcilier. Or, plutôt que de conclure à une fatalité, nous pouvons affirmer qu'il s'agit d'une caractéristique constitutive de la performance qui s'est définie, dans l'« équilibre entre le réel et sa représentation » (Bégoc, Boulouch et Zabunyan, 2010 : 23), à travers le corps perçu comme un lieu de tension, entre son irréductible phénoménalité et son aspect sémiotique. La présence persistante de cette dualité dans le discours critique et théorique s'explique autant par la définition continue et ouverte de la performance à l'aune de ses formes contemporaines que par l'impossibilité de les séparer. Cette tension refait inévitablement surface à chaque fois qu'il est question de l'expression « authentique » de soi.

Œuvres citées

- AUSLANDER, Philip, *Presence and Resistance. Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, Ann Arbor, Michigan Press, 1994.
- BEGOC, Janig, BOULOUCHE, Nathalie et ZABUNYAN, Elvan (dirs.), *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, PUR, 2010.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble : Feminism and The Subversion of Identity*, Londres, New York, Routledge, 1990.
- CARLSON, Marvin, *Performance : A Critical Introduction*, Londres, New York, Routledge, 1996.
- COMETTI, Jean-Pierre et GIRAUD, Éric (dir.), *Black Mountain College. Art, démocratie, utopie*, Rennes, PUR, 2014.
- DANBLON, Emmanuelle, *Rhétorique et rationalité. Essai sur l'émergence de la critique et de la persuasion*, Bruxelles, Éditions de l'Université de Bruxelles, 2002.
- FEDERICI, Silvia, *Par-delà les frontières du corps*, Paris, Éditions Divergences, 2020.
- FÉRAL, Josette, « De la performance à la performativité », *Communications*, 2013, 1, 92, p. 205-218.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Performance and Theatre Studies*, Londres, Routledge, 2014.
- FORMIS, Barbara, *Esthétique de la vie ordinaire*, Paris, PUF, 2010.
- FOX, Oriana, « Once More with Feeling : an abbreviated history of feminist performance art », *Feminist Review*, 2010, 96, p. 107-121.
- FRAISSE, Geneviève, *Féminisme et philosophie*, Paris, Gallimard, 2020.

- GOLDBERG, Roselee, *La Performance : Du futurisme à nos jours* (1979), Londres, Thames & Hudson, 2012.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1993 [1965].
- JAMESON, Fredric, « Modernism and its repressed », *The Ideologies of Theory, Essays 1971-1986*, volume 1. « Situations of Theory », Minneapolis, University of Minnesota Press, 1988, p. 167-180.
- KIRBY, Michael, « The New Theatre », *TDR*, 2, 1965, p. 23-43.
- LE BRETON, David, « Body Art : La blessure comme œuvre chez Gina Pane », *Communications*, 2013, 1, 92, p. 99-110.
- LUSSAC, Olivier, *Violence et rituel dans la performance*, Paris, Eterotopia / Parcours, 2020.
- MARINETTI, Filippo Tomasso, *Le Futurisme*, éd. Giovanni Lista, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1979.
- PHELAN, Peggy, « Feminist Theory, Poststructuralism, and Performance », *TDR*, 32, 1, 1998, p. 107-127.
- POINSOT, Jean-Marc, *Quand l'œuvre a lieu. L'Art exposé et ses récits autorisés*, Dijon, Presses du Réel, 2008 [1999].
- REINELT, Janelle G. et ROACH, Joseph R. (dirs.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005.
- ROLAND, Barbara (consulté le 15.08.2020), « La mise en scène de soi », http://www.analisiqualitativa.com/magma/1002/article_o8.htm
- STANISLAVSKI, Constantin, *La formation de l'acteur*, Paris, Payot, 2001 [1930].
- , *La construction du personnage*, Paris, Pygmalion, 1997 [1936].
- STRIFF, Erin, « Bodies of Evidence : Feminist Performance Art », *Critical Survey*, 9, 1, 1997, p. 1-18.