

# Théâtre et performance : l'évasion de la représentation

Philip Auslander

La relation entre les concepts de théâtre et de performance est une question complexe, qui peut être abordée sous de multiples angles. Dans la perspective des *Performance Studies*, discipline académique qui s'est formellement constituée à partir de la fin des années 1960, « *performance* » désigne l'ensemble de la discipline, tandis que le théâtre en constitue un sous-ensemble. Les « *arts de la scène* » : musique, danse, théâtre, opéra impliquent à la fois les performeurs et l'acte scénique. Malgré tout, le fait que le terme *performance* ne renvoie pas systématiquement au même type d'activité suggère qu'il convient d'examiner de plus près la notion même de performance pour définir plus précisément la nature du socle commun qui réunit les arts de la scène.

## LA « PERFORMANCE » : HISTOIRE D'UN CONCEPT

Même s'il est manifeste que le théâtre est un type de performance, l'utilisation du mot « performance », dans une acception très large pour l'appliquer à des phénomènes dépassant de loin les arts du spectacle vivant, est sujette à controverse. Cette définition élargie de la performance est une construction intellectuelle d'après-guerre qui a précédé l'émergence des *Performance Studies* en tant que discipline mais qui s'inscrit dans ce courant. Jon McKenzie (2001) retrace cette évolution en notant que vers le milieu des années 1950, « les chercheurs ont commencé à recourir au

## CORPS EN SCÈNE

concept théâtral de performance pour appréhender les rituels sociaux et les interactions de la vie quotidienne ». Il poursuit : « cette notion de performance allait ensuite être étendue aux manifestations politiques et aux happenings d'art expérimental », avant de conclure : « aujourd'hui... le travail, le jeu, le sexe et même la résistance – tout est performance pour nous ». Dans son essai *Magnitudes of Performance* (2003), Richard Schechner a inclus un tableau qui donne une idée de l'éventail des types d'événements caractérisés comme des performances en vertu de ce paradigme de recherche. Les catégories qu'il distingue sont le théâtre esthétique, le rituel sacré, le rituel séculier, les sports et le drame social, et parmi les exemples clés cités figurent, pour reprendre ses termes, « le théâtre ordinaire et la danse, les matchs de base-ball, les guerres, les exécutions, un procès d'assises, l'élection d'un Pape, et bien d'autres encore ».

Selon Simon Shepherd et Mick Wallis (2004), une des raisons pour lesquelles cette extension du concept de performance pose potentiellement problème est que « dire que tout est performance revient en définitive à ne pas dire grand-chose ». Ils entendent par-là que le paradigme des *Performance Studies* plaide pour une utilisation sans discrimination du terme, ce qui est une caricature. Même Erving Goffman (1974), sociologue qui défend la thèse selon laquelle nous pouvons comprendre les comportements sociaux du quotidien en termes de performance et auquel se réfère McKenzie, écrit « Le monde entier n'est pas une scène – le théâtre ne l'est certainement pas totalement. (Que vous organisiez un théâtre ou une usine d'avions, vous aurez besoin d'espaces de stationnement et de vestiaires, et il est préférable que ces espaces soient réels) ». Malgré leur exagération, Shepherd et Wallis expriment une préoccupation pertinente. Il n'est pas faux de s'interroger sur le risque pour le terme « *performance* » de connaître le même sort que d'autres termes essentiels qui, appliqués trop largement, perdent leur spécificité et leur valeur analytique (le terme

## RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

« *déconstruction* » en est un autre exemple, tout comme « *performativité* »).

## ENTRE ARTIFICE ET RÉEL

Une des raisons pour lesquelles beaucoup ont du mal à accepter l'idée qu'un procès d'assises, par exemple, ou leur propre comportement quotidien puissent être appréhendés comme une performance tient au fait que notre modèle par défaut de la performance est le jeu d'acteur et, comme le note Michael Kirby (2002), une définition simple de « jouer [est] feindre, simuler, représenter, incarner un personnage ». Pour beaucoup, y compris la plupart de mes étudiants, le qualificatif de performance suggère quelque chose d'artificiel et de calculé – en somme de théâtral – plutôt que de réel et spontané, quelque chose qui relève de la scène plutôt que d'un parc de stationnement pour reprendre la distinction de Goffman, et ils éprouvent de ce fait des difficultés à accepter que soient caractérisées comme performances des actions humaines qu'ils considèrent comme porteuses de conséquences réelles.

Pourtant, même dans le contexte des arts traditionnels du spectacle vivant, il est manifeste qu'il existe des formes de performance très différentes du jeu scénique, si par jeu scénique on entend que l'acteur s'efface devant son rôle pour donner naissance à un monde de fiction. Bert States (2002) décrit « l'opéra, la danse et le mime [comme] les formes auto-expressives majeures du théâtre. Ce dont ils traitent importe toujours moins que ce qu'ils donnent à voir ». En d'autres termes, la performance, dans ce contexte, met l'accent sur la présence du performeur comme tel, plus que comme un médium transparent utilisé pour créer une autre réalité. States ne mentionne pas les musiciens dans sa liste ; le manque d'attention portée aux musiciens en tant que performeurs est une des plus étranges lacunes des *Performance*

## CORPS EN SCÈNE

*Studies.* Au cours des quinze dernières années, j'ai tenté de combler cette lacune en élaborant une analyse de la performance des musiciens comme forme auto-expressive au sens de States. Je définis la performance musicale principalement comme la présentation de la *performance persona* de l'artiste, son identité sociale en tant que musicien, plutôt que comme un médium pour la musique interprétée (Auslander 2006).

Le lien entre simulation et représentation d'une part, et jeu scénique et théâtre dramatique d'autre part, qui sous-tend les travaux respectifs de Kirby et States, est au cœur d'un autre débat, en cours depuis quatre décennies au moins, qui aborde la performance non comme une catégorie globale mais comme un genre artistique spécifique, parfois aussi appelé *performance art* (aux États-Unis) ou *live art* (au Royaume-Uni). Dans ce débat, le théâtre n'est pas considéré comme un sous-ensemble de la performance. L'un et l'autre sont conçus comme des genres non seulement différents et distincts mais aussi contraires.

Cette opposition repose largement sur l'idée que le théâtre a nécessairement un caractère de représentation puisqu'il dépeint un temps, un lieu, un événement et des personnages fictifs, contrairement à la performance. En fait, dans cette perspective, la performance est anti-représentationnelle et donc antithéâtrale : le seul contenu de l'événement performatif est ce qui se déroule au présent et dans les circonstances de la performance elle-même, sans référence à une réalité représentée. L'essai de Kirby « On Acting and Not-Acting », publié initialement en 1972, est une première contribution importante à ce débat. Comme nous l'avons vu, Kirby (2002) définit le jeu d'acteur comme représentationnel. Il poursuit en posant le postulat d'un continuum entre le jeu et le non-jeu. Pour désigner le point le plus éloigné du non-jeu, Kirby utilise l'expression « *performance non matricielle* » (*nonmatrixed performing*) pour décrire des performeurs qui se produisent devant un public mais qui ne sont « pas inscrits pour ainsi dire dans une matrice de personnage,

## RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

situation, lieu et temps simulés ou représentés» comme le sont les acteurs. L'exemple central qu'il donne est celui des performances auxquelles il a assisté lors de nombreux *Happenings*, forme précoce de *performance art* qui a fleuri sur la scène artistique new-yorkaise dans les années 1950 :

Comme l'ont démontré les *happenings*, toute performance ne relève pas du jeu d'acteur... les performeurs des *happenings* s'appliquaient généralement à n'«être» personne ou rien d'autre qu'eux-mêmes ; pas plus qu'ils ne représentaient, ou ne prétendaient s'inscrire dans un temps ou un lieu différents de ceux du spectateur.

La performance non-matricielle donne donc à voir le performeur dans les circonstances immédiates et concrètes de la performance elle-même, que le spectateur partage, et elle ne représente rien au-delà.

Le projet central de Kirby était de définir le jeu d'acteur et de le différencier d'autres types de performance et de comportement plutôt que de distinguer performance et théâtre en tant que genres. Bien que reposant sur un postulat similaire de centralité de la représentation pour le théâtre, la distinction entre théâtre et performance et la possibilité d'identifier leur relation comme une relation d'opposition ont fait leur entrée dans le discours plus tard, peut-être lorsqu'il est apparu plus clairement qu'au début des années 1970 que le *performance art* pouvait se penser comme un genre à part entière. RoseLee Goldberg, par exemple, a publié en 1979 son livre *Performance Art: Live Art from 1909 to the Present*, première histoire de la performance en tant que phénomène distinct du théâtre et distinct d'autres courants artistiques mondiaux.

## CORPS EN SCÈNE

## CRÉER L'ILLUSION OU QUESTIONNER L'ILLUSION

Dans un essai paru en 1982 « *Performance et Théâtralité : le sujet démystifié* », Josette Féral fait valoir que dans la performance, le corps du performeur et l'espace de la performance sont « manipulés », traités comme de la matière première et reconfigurés, plutôt qu'utilisés pour créer une illusion cohérente ou un référent. Là où l'acteur stanislavskien s'efforce de créer une illusion cohérente et l'acteur brechtien de questionner l'illusion dont il est complice, le performeur, lui, rejette en bloc l'illusion et la caractérisation.

L'artiste occupe la position d'un sujet désirant en action, mais n'en reste pas moins un sujet anonyme jouant son propre rôle sur scène. Dès lors, ne disant rien et n'imitant personne, la performance échappe à toute illusion et représentation. Sans passé ni futur, la performance *advient*.

Comme Kirby, Féral insiste sur le caractère concret et présentiel de la performance, ainsi que sur son rejet de la représentation. Mais elle situe aussi la performance comme une attaque du théâtre qui déconstruit les prémisses fondamentales de la théâtralité.

Bien que j'aie surtout exposé des idées avancées dans les années 1970 et 1980, ce discours autour du théâtre et de la performance a conservé toute son actualité à ce jour. Écoutons ce qu'en dit aujourd'hui la grande dame de la performance, Marina Abramovic :

Pour être un *performance artist*, il faut haïr le théâtre. Le théâtre est une imposture : il y a une boîte noire, vous achetez un billet, et vous vous asseyez dans l'obscurité et vous voyez quelqu'un jouer la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel et les émotions ne sont pas réelles. La performance est tout le contraire : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. (Propos rapportés in Wilkinson [2010])

## RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

Abramovic soutient sans ambiguïté qu'à l'inverse du théâtre qui est le royaume de l'illusion et de la représentation, la performance est celui de la réalité et de la présentation et que, par conséquent, les deux s'excluent et s'opposent mutuellement.

## ENTRE PRÉSENCE ET REPRÉSENTATION

Je conclurai en interrogeant certaines des idées discutées précédemment. Ma première interrogation porte sur le rejet présumé de la représentation par la performance, à l'inverse du théâtre qui l'embrasse. Dans un passage très intéressant de son essai, Kirby décrit un homme habillé en cow-boy et se demande dans quelles circonstances cet homme serait perçu par le public comme un cow-boy, ou un homme habillé en cow-boy ou encore un acteur jouant un rôle de cow-boy. Il conclut que cela dépend essentiellement du contexte, du cadre : si l'homme se tient sur une scène, dans un théâtre, nous allons presque inévitablement le percevoir comme un acteur incarnant un cow-boy, même s'il ne fait rien d'autre qu'en porter l'habit (Kirby 2002, 41). Je souscris à cette approche, qui déplace la question vers l'analyse des cadres. Mais il me paraît également important que Kirby laisse la décision finale au public. Autrement dit, la question de la représentation, dans le cas du théâtre comme de la performance, est en définitive moins de savoir ce que les performeurs font et s'ils adhèrent, résistent ou refusent l'illusion, que la perception qu'en a le public et jusqu'à quel point le public choisit de percevoir une représentation et d'appréhender un sens, y compris en l'absence d'intention.

Ma seconde interrogation est étroitement liée à la première dans la mesure où elle porte aussi sur la question de la représentation au théâtre. Définir le théâtre principalement par son aspect représentationnel revient à ne voir qu'une moitié du tableau. Goffman (1974), dans un chapitre de son

## CORPS EN SCÈNE

livre *Les cadres de l'expérience*, étaye son affirmation que « le monde entier n'est pas une scène – le théâtre ne l'est certainement pas totalement » en expliquant que le phénomène théâtral opère toujours simultanément à deux niveaux : celui du monde réel dans lequel se déroule la représentation – le monde dans lequel les spectateurs achètent leur billet (comme le note Abramovic), se fauflent dans les embouteillages pour atteindre le théâtre et prennent place sur des sièges inconfortables, tandis que les acteurs sont des professionnels faisant leur métier – et le monde de la fiction sur scène qui englobe à la fois performeurs et public et qui les invite à prendre part à une représentation (Goffman 1974). Au premier niveau, l'événement théâtral n'est pas différent de la performance au sens de Kirby ou Féral : c'est une réalité concrète dans laquelle deux groupes de personnes (acteurs et spectateurs) sont en présence et interagissent dans leurs rôles sociaux, dans leurs existences physiques immédiates, et non pas au service d'une quelconque représentation ou illusion.

Cet aspect non représentationnel du théâtre n'est pas accessoire. Loin d'être un prélude à l'expérience véritable du théâtre, il est crucial pour notre expérience esthétique du théâtre, en particulier pour ce qui concerne notre appréciation des acteurs. La dialectique de la présentation (la présence de l'acteur en tant que lui-même ou en tant qu'acteur) et de la représentation (l'acteur en tant que personnage) est au cœur du discours moderne sur le jeu d'acteur au moins depuis le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, écrit en 1773. Nous disons souvent que les acteurs s'effacent devant leurs rôles, mais de fait, l'acteur en tant que tel ne disparaît jamais. Nous sommes toujours conscients de regarder un acteur, à l'écran comme sur scène, de regarder une personne qui représente quelque chose et notre appréciation de cet acte scénique dépend de notre évaluation du talent, de l'intelligence, de l'énergie, du panache, de l'audace – en d'autres termes, du talent artistique – déployés par la personne. Comme l'écrit States (2002) dans l'essai que j'ai cité précé-



RITUEL, CORPS, PERFORMANCE

demment, « lorsque l'artiste dans l'acteur s'exprime, nous réagissons à la manière spécifique d'incarner son rôle de l'acteur », et non pas simplement à ce qu'il ou elle représente. Pour cela, nous devons être conscients de la présence simultanée de l'acteur en tant que performeur et personnage incarné, du caractère à la fois présentationnel et représentationnel du théâtre. Dans cette perspective très importante, le théâtre, comme la performance, *advient*.

Traduit de l'anglais par Dominique Chatelle