Marges

Revue d'art contemporain

24 | 2017

L'expérience dans l'art

« Performance in Postmodern Culture », 1976 : enjeux et réceptions

« Performance in Postmodern Culture », 1976 : Goals and Reception

Nicolas Fourgeaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/1271>

DOI : 10.4000/marges.1271

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 20 avril 2017

Pagination : 112-120

ISBN : 978-2-84292-574-1

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Nicolas Fourgeaud, « « Performance in Postmodern Culture », 1976 : enjeux et réceptions », *Marges* [En ligne], 24 | 2017, mis en ligne le 20 avril 2019, consulté le 03 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/marges/1271> ; DOI : 10.4000/marges.1271

« Performance in Postmodern Culture », 1976 : enjeux et réceptions

/1 Le Centre, fondé en 1968, est connu pour ses recherches sur l'ultra-contemporain et la pluridisciplinarité. Les questions d'art y sont centrales, et les arts performantiels y ont souvent été accueillis (John Cage, Red Grooms). L'axe de recherche de l'année 1975 est « l'ethnopoétique » et celui des années 1976-1977 est « Performance Theories ».

/2 Michel Benamou et Charles Caramello (sld), *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press et Center for Twentieth Century Studies, Milwaukee, University of Wisconsin, 1977.

/3 C'est l'un des premiers événements de ce type à inscrire le terme « postmoderne » dans son titre. Voir Hans Bertens, *The Idea of the*

Le colloque « Performance in Postmodern Culture » se tient du 17 au 20 novembre 1976 à l'université du Wisconsin (Milwaukee). Organisé par le Français Michel Benamou (directeur du Center for Twentieth Century Studies/**1**) et l'Américain Charles Caramello (alors doctorant), l'événement et l'ouvrage qui en découle/**2** vont contribuer à lier de manière durable la notion de performance à celle de postmodernité/**3**. Mélangeant des approches disciplinaires extrêmement diversifiées, le colloque est déjà largement empreint du poststructuralisme européen par le truchement de Benamou. Le terme « performance » y acquiert une plasticité vertigineuse puisqu'il est utilisé à la fois pour désigner des processus et événements sociaux, cognitifs et artistiques (l'expression *performance art* est alors d'un usage relativement récent/**4**). Dans son introduction au volume, le Français lance une idée qui marquera une partie des théoriciens de la performance jusqu'au début des années 1980 : l'époque postindustrielle et postmoderne se caractériserait par une forme de « panperformantialité ». Machines, œuvres d'art, capitalisme du service ou théorie : tout performe, tout fonctionne, tout vise à faire effet et à agir/**5**. Benamou forge même un slogan qui fera date : « la performance est le mode unificateur du postmoderne/**6** » – position singulière qui fait de la performance le terme majeur et de postmoderne le terme subordonné/**7**. Ce colloque reste encore aujourd'hui assez moyennement connu ou étudié, alors même qu'une de ses hypothèses-clé le distingue d'une grande partie de la littérature critique ou théorique sur la performance tant antérieure que postérieure : la performance, « rituelle » ou « artistique »

n'existe que parce qu'on suppose une séparation symbolique entre le spectateur et l'acteur ou entre le temps du quotidien et le temps du rituel. Notre traitement de cette position (élaborée par plusieurs des auteurs) sera fondé sur les éléments publiés dans l'ouvrage dérivé du colloque, dont il faut souligner qu'il ne constitue pas un volume d'actes, mais un véritable ouvrage autonome/**8** : si l'on y trouve certaines des communications ayant eu lieu fin novembre 1976, d'autres ont eu lieu avant ou après le colloque lui-même/**9**. Vraisemblablement, les éditeurs ont donné l'avantage aux textes théoriques portés par un auteur (les tables rondes n'ont pas été retranscrites/**10** et seuls deux textes témoignent des performances/**11**), mais aussi à la dramaturgie du livre. En effet, Benamou conçoit le volume comme une « forme, mais une forme ouverte à l'infini/**12** » dont l'ouverture mettrait en question l'idée même de livre, dans la lignée des positions d'Edmond Jabès ou de Jacques Derrida.

Milwaukee contre Michael Kirby

La position théorique (et stratégique) selon laquelle l'art de la performance permet de franchir le seuil de l'art pour entrer de plain pied dans la vie, quitte à s'y dissoudre, a pourtant été largement disséminée par les acteurs du monde de la performance artistique depuis le début des années 1960/**13**. À l'époque du colloque de Milwaukee, l'argumentaire le plus étayé en faveur de la performance comme art vivant fonctionnant hors de tout espace de représentation est le fait de l'Américain Michael Kirby. Dramaturge, théoricien du *happening* et éditeur de l'importante *Tulane Drama Review* (TDR), Kirby développe dès le milieu des années 1960 des outils théoriques pour entreprendre de décrire les paramètres essentiels des pratiques du « New Theatre » [Nouveau Théâtre] – *happening, event*. Selon lui, le théâtre conventionnel propose des situations qui, pour être compréhensibles, nécessitent l'existence de matrices (la narration, le personnage, le lieu) destinées à délivrer des informations permettant au spectateur d'interpréter ce qu'il voit. Par contraste, les pratiques du New Theatre présenteraient, elles, des « situations non-matricées » (*non matrixed situations*). Selon Kirby, le spectateur, pour élaborer la compréhension de ce à quoi il assiste, s'appuie uniquement sur ce qui apparaît et se déroule devant ses yeux/**14**. La structure « alogique » des happenings empêcherait d'établir des liens entre les différents éléments présentés/**15** et le performeur n'essaierait « pas d'être autre chose que lui-même ni d'œuvrer dans un lieu autre que celui dans lequel lui et les spectateurs se trouvent physiquement/**16** ». Kirby recycle ici la critique de l'intention développée par le structuralisme,

Postmodern : A History, Londres/New York, Routledge, 1995, p. 108.

4 Sur ce point, voir Bruce Barber, « Indexing : Conditionalism and its Heretical Equivalents », dans AA Bronson et Peggy Gale (sld), *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, 1979, p. 187.

5 Michel Benamou, « Presence and Play », dans *Performance in Postmodern Culture*, op. cit., p. 4.

6 *ibid.*, p. 3.

7 Voir Philip Auslander, « Postmodernism and Performance », dans Steven Connor (sld), *The Cambridge Companion to Postmodernism*, New York, Cambridge University Press, 2004, p. 100.

8 On trouvera l'ensemble du programme dans les archives numériques du Center for 20 th Century Studies : [http://www4.uwm.edu/c21/archivepa/getimeline/1970s/76film/symposium/pm odperf.html](http://www4.uwm.edu/c21/archivepa/getimeline/1970s/76film/symposium/pm%20perf.html), consulté le 25 juin 2014.

9 Par exemple, les textes d'Herbert Blau ou de Victor Turner renvoient à des communications faites au Center, respectivement en janvier et en avril 1977.

10 Aucune des tables rondes ou des discussions n'est retranscrite et seuls quelques fragments semblent avoir été publiés : ainsi

Jean-François Lyotard, qui participait à la table ronde « Duchamp the Performer », publiera ses réflexions l'année suivant le colloque dans son livre *Les Transformateurs Duchamp*, Paris, Galilée, 1977.

/11 Pour ce qui concerne les performances artistiques ou les conférences, l'ouvrage n'en retranscrit que très peu : seuls les textes de Raymond Federman et Campbell Tatham font office d'aide-mémoires.

/12 Pour les deux citations, voir Michel Benamou, « Presence and Play », *op. cit.*, p. 4.

/13 Pour un contre-exemple, voir Darko Suvin, « Some Reflections on Happenings », *TDR* n° 47, mars 1970, p. 125-144.

/14 Michael Kirby, « The New Theatre », *TDR* n° 2, hiver 1965, p. 31.

/15 Kirby reprend ici les principes de l'anticomposition énoncés par John Cage dans « La composition comme processus » (1958), partie I, dans *Silence. Conférences et écrits*, Genève, Héros-Limite, 2003, p. 21-38.

/16 Michael Kirby, « The New Theatre », *op. cit.*, p. 25-26.

/17 Philip Glaser, « Questions à Stella et Judd » (1964, publié en 1966), dans Claude Gintz (sld), *Regards sur l'art américain des*

mais aussi, précédemment, par le New Criticism américain, l'une et l'autre, affirmant qu'un texte ne nécessite pas qu'on lui adjoigne une intention extérieure (celle de l'auteur) pour pouvoir être interprété et devenir intelligible. Si Kirby ne conteste nulle part qu'un objet ou un acte est toujours engagé dans un tissu dynamique de représentations et d'usages, néanmoins il fait tout de même l'hypothèse que le New Theatre peut montrer ou exposer sans re-représenter. Une telle situation artistique est évidemment très problématique d'un point de vue logique puisqu'elle serait purement autoréférentielle. L'espace de l'art n'est plus alors ce méta-espace de représentation où une chose devient toujours autre chose qu'elle-même, dès que présentée, indexée ou montrée. Le théoricien américain en déduit qu'il n'y a plus fondamentalement de différences entre spectateur et acteur puisque le système des matrices n'est plus opérant dans le cas du New Theatre. Le traitement général de la relation performeur/spectateur proposé par Kirby est clairement le résultat d'une application aux nouveaux arts de l'action du programme littéraliste tel qu'il a cours dans la peinture et la sculpture américaines des années 1960, et dont le slogan pourrait être la formule de Frank Stella, « ce que vous voyez est ce que vous voyez¹⁷ ». Cet « empirisme esthétique » (David Davies) radical est aussi très proche de celui défendu par le critique moderniste Clement Greenberg. L'approche réductionniste de Kirby pourrait d'ailleurs bien être une réactualisation d'une démarche moderniste de type greenbergienne visant à isoler ce qui fait la spécificité des nouveaux arts de l'action par rapport au théâtre et aux autres arts. Cela pourrait sembler paradoxal ; en effet, les pratiques de l'action ont rapidement été définies comme des arts hybrides, car y coexistent des outils et des médiums très différents. Le réductionnisme de Kirby reconnaît cette dimension hybride des *happenings* et autres *events* sans en faire un enjeu central, et lui préfère l'idée d'un art de l'action sans dimension de représentation. Cet agenda théorique est certainement aussi commandée par une visée stratégique : Kirby cherche à démarquer son objet d'études dans le champ très concurrentiel des arts plastiques américain du début des années 1960.

Feu sur la présence

C'est sur (et contre) les impasses du « littéralisme » et de l'agenda néo-moderniste de Kirby que vont se prononcer diversement Michel Benamou, Herbert Blau et Victor Turner pendant le colloque de Milwaukee. Dans l'optique de Benamou, il est impossible de se débarrasser du modèle du théâtre pour penser le rituel ou la performance artistique : sinon, avance-t-il, on risquerait de voir disparaître

toute possibilité de distance, de distinction, d'analyse et de connaissance. Dans un contexte où les performances artistiques se veulent « non centrées » et « radicalement désymbolisées », la question la plus pressante reste pour Benamou de savoir si « la théorie post-moderne » (selon ses termes) peut se réconcilier avec le paradigme théâtral/¹⁸, donc avec la distance, la représentation et la distinction entre spectateur et acteur. À cette question, Benamou répond de manière affirmative : « Annexer ou annuler l'espace entre l'art et la vie, entre une présence surélevée et un présent insipide mène à l'école de l'ennui et à son refus de l'histoire/¹⁹. ». Supprimer la distinction art/vie et célébrer la simple présence, c'est donc, si l'on suit Benamou, s'extraire de l'Histoire. Dans une envolée aux résonances quasiment hégéliennes, l'auteur avance même que la distinction entre acteur et spectateur serait « la réalisation difficilement atteinte de la réflexivité par l'histoire/²⁰ » ! Il ajoute que « les techniques de participation » modernes, comme celle du happening, rencontrent « l'opposition interne de la réflexivité postmoderne : la structure est constitutive de notre esprit autant que de la société/²¹ ». Loin de nous proposer l'image d'une postmodernité désorientée, Benamou insiste au contraire sur sa profonde auto-réflexivité et son inscription dans l'Histoire/²². Il cherche à ménager à la fois une place à l'idée de performance comme processus et effectuation *hic et nunc* mais aussi à l'idée de représentation, dans la lignée de Derrida exégète et critique d'Antonin Artaud/²³.

Deux intervenants de choix bataillent aux côtés de Benamou : le metteur en scène Herbert Blau, fondateur de l'Actor's Workshop à San Francisco dans les années 1950 et l'anthropologue Victor Turner dont l'association avec Richard Schechner sera décisive pour l'émergence des *Performance Studies*. Lorsque Benamou les présente l'un et l'autre dans son introduction, il donne tout de suite le ton : « La conscience de la nature symbolique de n'importe quel spectacle public installe autour de lui ce que Blau appelle "illusion" et Victor Turner "liminalité"/²⁴. ». On connaît bien l'opposition manifestée par Blau au sujet du New Theatre, du *happening* et de l'*event*/²⁵. À Milwaukee, il est particulièrement éloquent sur ce point, et les thèses de Kirby en prennent pour leur grade (mais aussi celles de Cage, de Richard Schechner, époque *Dyionisus* 69, ou du Living Theatre). Blau consacre un long développement à critiquer la naturalisation que font subir tous les tenants de la présence et de l'immédiateté aux « systèmes d'informations » nécessaires à la compréhension de n'importe quelle action artistique : « Pensez à toutes les conventions tacites autour de la pièce et dans le processus de répétition [...] le conglomérat de supposition, d'arrangement, de

années soixante, Paris, Territoires, 1994, p. 58.

^{/18} Michel Benamou, « Presence and Play », *op. cit.*, p. 6.

^{/19} *ibid.*, p. 5.

^{/20} *ibid.*, p. 6.

^{/21} *ibid.*

^{/22} Le texte de Benamou reste aussi marqué par son temps : on y retrouve des notions très lourdement chargées, comme celle de « shamanisme », assez commune dans le monde de la performance artistique dans ces années 1970 et généralement liée à des fantasmes d'immédiateté et de communication infra-linguistique. D'après Gloria Flaherty, cette notion était très à la mode dans le Centre, et son usage plutôt imprécis. Voir Gloria Flaherty, « The Performing Artist as the Shaman of Higher Civilization », *MLN*, avril 1988, p. 524.

^{/23} Jacques Derrida, « Artaud, le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 341-369.

^{/24} Michel Benamou, « Presence and Play », *op. cit.*, p. 6.

^{/25} Voir ainsi, outre la communication pour Milwaukee, Herbert Blau, « Seeming, Seeming : the Disappearing Act », *TDR* n° 4, décembre 1976,

p. 23 ; « Universals of Performance: or, Amortizing Play » (1983), dans Richard Schechner et Willa Appel (sld), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge University Press, 1990, p. 250-272.

/26 Herbert Blau, « Letting Be Be Finale of Seem: The Future of an Illusion », dans *Performance in Postmodern Culture*, *op. cit.*, p. 60.

/27 Voir les analyses de François Hartog, *Régimes d'historicité, présentisme et expérience du temps* (2003), Paris, Seuil, 2012.

/28 Herbert Blau, « Seeming, Seeming: the Disappearing Act », *op. cit.*, p. 11.

/29 Dans les actes du colloque, Cheryl Bernstein, une critique d'art fictive inventée par l'historienne d'art Carol Duncan, signe un article sur les rapports entretenus par la performance avec la société du spectacle contemporaine. Voir Cheryl Bernstein, « Performance as News: Notes on an Intermedia Group », *op. cit.*, p. 79-83.

/30 Voir Rosalind Krauss, « The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum », *October*, vol. 54, automne 1990, p. 3-17.

/31 C'est ce que Blau nomme le « Théâtre Total ». Voir Herbert Blau,

machination, de faux-semblant à partir desquels un acte de performance est créé. Considérez simplement un objet en face de vous : sur scène, il n'est absolument plus simple/**26**. ». Dans la communication qu'il avait initialement prononcée à Milwaukee, Blau renvoyait les artistes tenants de l'immédiateté, de la présence et de la littéralité à leur arrière-fond idéologique : ces artistes, disait-il, proposent des œuvres qui « paraissent conçues pour nous adapter » aux valeurs dominantes de l'époque, et notamment à la toute-puissance du présent/**27**. Dans cette civilisation du présent, les œuvres de performance succombent à ce dont elles sont le reflet, ne renvoyant plus qu'à « l'anomie » et à « l'isolement » : elles deviennent l'équivalent de ces « peintures abstraites et minimalistes accrochées dans des bâtiments d'entreprise/**28** ». Neutres et transparentes, elles se fondent totalement dans le décor et sont des véhicules parfaitement adaptés à l'idéologie distillée par le capitalisme contemporain/**29**. La critique de Blau réintègre le *happening* et l'*event* dans le répertoire des valeurs dominantes, plutôt que de les traiter comme des mises en œuvre du pragmatisme (dont on ne parlait guère alors) ou du poststructuralisme (qui était sur le point de commencer la carrière que l'on sait aux États-Unis). Et dans une critique justifiée, il ne manque pas de relire l'art minimal comme art du capitalisme avancé – à la fois allégorie de l'autorité et, comme le notera à son tour Rosalind Krauss en 1990, art de la présence spectaculaire/**30**. Comme Benamou, Blau voit dans le New Theatre une forme de refus de l'histoire et il ajoute : un symptôme de la propension de la société médiatique et postmoderne à tout transformer en performance dramatique. Un spectacle total où rien ne peut échapper à la dramatisation/**31**. Blau propose d'opposer à cela une réaffirmation du théâtre comme espace de la représentation ; il décrira même dans un article plus tardif la distinction spectateur/acteur comme un des universaux de la performance/**32**. À l'instar de Benamou, la représentation telle que l'entend Blau n'est pas une représentation naïve, produit d'une mise en scène qui chercherait à se dissimuler : c'est plutôt une représentation contrariée, traversée par l'absence et la disparition. Le modèle du fantôme revient souvent sous la plume de l'auteur, associé à Freud pour le colloque ou à Derrida dans des écrits plus tardifs. Ce retour du théâtre à la représentation est entendu par le metteur en scène comme un moyen de s'éloigner de l'état solipsiste proposé par le *happening* et aussi du laisser-être cagien, totalement apolitique et indexé sur les règles de la société du spectacle permanent. Blau milite pour un art engagé dans l'Histoire et capable de montrer au spectateur que la réalité est une construction, tout en insistant sur le fait que « l'art ne change rien et au moins il change cela/**33** ».

À Milwaukee, Victor Turner, quant à lui, redonne une version de sa célèbre thèse sur le drame social/³⁴. On le sait, l'anthropologue a cherché à dépasser les attendus du structuralisme pour considérer la vie sociale sous l'angle processuel et performantiel, particulièrement certains événements (rituels, carnaval) qui engagent la totalité du corps social et rompent avec les cadres normatifs établis. Ces événements, et plus largement tous les types de performance, nous dit Turner, ne peuvent avoir lieu qu'à la condition qu'une distance symbolique avec le monde quotidien soit affirmée et partagée par les membres de la société en question. Rituels et carnaval sont « la mise en jeu d'une forme de réflexivité publique/³⁵ » et permettent l'avènement de ce que l'anthropologue nomme la *communitas* : un quasi état de nature dans lequel les hiérarchies sont censées ne plus exister et où les hommes se trouvent rassemblés sur un plan unique et horizontal. Pour Turner, rituels et carnivals sont des « situations liminales » car elles sont de véritables interstices dans la vie sociale, leur accès étant réglé par des seuils symboliques au-delà desquels elles commencent et en-deçà desquels elles se terminent. Turner, proche en cela de Blau, considère la situation « liminale » comme « un universel de la performance/³⁶ », un schéma transculturel que l'on retrouve dans toutes les formes de performance. L'anthropologue réintègre donc le rituel et toutes les formes théâtrales contemporaines à l'espace de la représentation – même s'il s'empresse de distinguer de nouveaux rituels et formes théâtrales sur la base des spécificités de leurs contextes de production/³⁷. Le sujet de la distinction acteur/spectateur et rituel/théâtre est tellement fondamental dans l'article de Turner que celui-ci y consacre un long post-scriptum entièrement axé sur les pratiques théâtrales contemporaines, celles de Richard Schechner et Jerzy Grotowski en particulier. La conclusion de ce post-scriptum est sans appel : « [...] je conçois le liminoïde comme une avancée dans l'histoire de la liberté humaine. Pour cette raison, je me délecte de la séparation d'un public d'avec les interprètes, et de la libération des scripts des discours cosmologiques et théologiques. Le concept d'individualité a été difficilement gagné, et l'abandonner pour un nouveau processus totalisant de reliminisation est une pensée qui me déprime/³⁸ ».

Une étrange réception

À Milwaukee, Benamou, Blau et Turner élaborent une philosophie de la performance où toute action de représentation à visée rituelle ou artistique nécessite, pour pouvoir exister, un redécoupage de l'espace social. L'action, même esthétique, d'une performance ne semble

« Letting Be Be Finale of Seem: The Future of an Illusion », *op. cit.*, p. 63.

^{/32} Voir Herbert Blau, « Universals of Performance: or, Amortizing Play » (1983), *op. cit.*, p. 250-272.

^{/33} Herbert Blau, « Seeming, Seeming: the Disappearing Act », *op. cit.*, p. 23.

^{/34} Victor Turner, « Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality », dans *Performance in Postmodern Culture*, *op. cit.*, p. 33-57.

^{/35} Victor Turner, « Are there Universals of Performance in Myths, Rituals, and Drama? » (1982), dans Richard Schechner et Willa Appel (sld), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, *op. cit.*, p. 9.

^{/36} Victor Turner, « Are there Universals of Performance in Myths, Rituals, and Drama? », *op. cit.*

^{/37} Voir Victor Turner, « Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality », dans *Performance in Postmodern Culture*, *op. cit.*, p. 46-51.

^{/38} *ibid.*, p. 52-53.

/39 On trouve une vision plus stéréotypée de la conception postmoderne de l'Histoire dans le texte de Jerome Rothenberg, « New Models, New Visions: Some Notes Toward A Poetics of Performance », *op. cit.*, p. 11.

/40 Michel Benamou, « Presence and Play », *op. cit.*, p. 3.

/41 Alexandre Cirici, « Situer la performance », dans *Théorie et critique* n° 2, « L'art de la performance », Buenos Aires, AlCA, décembre 1979, p. 3.

/42 *ibid.*

/43 *ibid.*, p. 5.

donc pouvoir être comprise sans son tissu de conditions discursives, sociales et institutionnelles. Pour Benamou et les autres, il s'agit de penser à la fois l'émergence d'un nouveau paradigme panperformantiel tout en écartant autant que possible la tentation avant-gardiste de se désolidariser de l'Histoire (*tabula rasa*, suppression de toutes les frontières symboliques et sociales...). La pensée de la postmodernité qui se dessine à Milwaukee est par certains aspects assez proche des positions légèrement plus tardives de Craig Owens ou de Fredric Jameson pour qui la postmodernité n'équivaut pas à une rupture avec l'Histoire : celle-ci, passée ou à venir, est au contraire un enjeu critique et politique majeur/39.

La réception du colloque dans le monde de la théorie de la performance ne se fait pas attendre et dure jusqu'au tout début des années 1980 : on en trouve des traces tant dans des interventions théoriques publiées en Europe qu'en Amérique du Nord. On reprend notamment les différentes formules de Michel Benamou (« la performance est le mode unificateur du postmoderne », « Est-ce que tout depuis le politique jusqu'au poétique est devenu théâtral/40 ? »). Pourtant, les thèses les plus substantielles sont souvent mises de côté et, en premier lieu, celles touchant à la représentation et à la distinction acteur/performeur. Ainsi, en 1979, le critique d'art espagnol Alexandre Cirici peut reprendre à son compte l'hypothèse de Benamou sur la performance comme mode dominant du postmoderne/41 et en déduire la fin de la figure du spectateur et l'avènement d'une nouvelle forme de communication immédiate : « la crise générale du principe d'autorité a favorisé le chemin vers la participation [...]. Avec la performance, il n'y a plus de spectateur car celui qui assiste au fait éprouve en lui-même, subit lui-même les émotions produites par sa circonstance/42 ». La conséquence en est l'« abolition de la division du travail, [l']éclatement de la représentation, [...] [la] participation du spectateur converti en celui qui éprouve les émotions, [la] substitution du message/43 ». Cirici reprend à son compte un lieu commun de cette époque marquée par le *bodyart*, ou l'une de ses multiples variantes : celui d'une pensée qui se communiquerait immédiatement, de l'artiste au spectateur, par le corps, sans recours au discours et à la représentation. En 1979 toujours, Jorge Glusberg, fondateur et directeur du Centro de Arte y Comunicación à Buenos Aires, se saisit lui aussi de l'hypothèse panperformantielle dans les actes d'un important colloque. Glusberg, nourri de sémiologie, développe une position qui paraît à la fois vouloir échapper à la dissolution de l'espace de la représentation et de la dimension représentationnelle de la performance, tout en conservant une fonction décisive à la présence et à la communication non-discursive. D'un côté, l'auteur définit la

performance comme un « art sémiotique » qui reflète et déconstruit les codes de comportement quotidiens, grâce à des gestes et des actions. D'un autre côté, il décrit le performeur comme étant un « signe de lui-même, pas de quelque chose d'autre, même d'une manière secondaire/44 », qui communique avec le spectateur par l'entremise du corps et de l'empathie. Glusberg navigue donc entre deux eaux, entre distance de la représentation et auto-référentialité de la présence, sauvegardant à la fois la distinction acteur/spectateur et le discours mythologique de la performance/45.

Le colloque de Milwaukee va aussi marquer certains textes nord-américains d'inspiration poststructuraliste, publiés entre la fin des années 1970 et le début des années 1980, en particulier ceux de Chantal Pontbriand/46. À Pontbriand, nous associerons Josette Féral en raison de leur proximité géographique et théorique à cette époque-là et ce, malgré l'absence de référence à Milwaukee chez Féral : en effet, les discours de l'une et l'autre font date et vont constituer le fond de la doxa théorique sur la performance pendant une dizaine d'années. Ces critiques et théoriciennes d'origine québécoise s'approprient le poststructuralisme de Barthes et Derrida à partir de la fin des années 1970 et développent un propos assez similaire et assez curieux : elles cherchent à isoler une définition fondamentale (essentialiste) de la performance, tout en s'appuyant sur des auteurs dont les positions anti-essentialistes de tous ordres sont pourtant bien connues. Rapidement dit, l'une et l'autre appliquent de nombreux thèmes et définitions inspirés de Derrida : la performance serait l'incarnation de la « différance », ce « bougé » indescriptible du signifié, ce mouvement perpétuel du sens que la lettre ne saurait fixer/47 ; la performance, comme les énoncés performatifs revus et corrigés par Derrida, ne font sens que dans leurs contextes d'origine et les œuvres étant comme des énoncés performatifs, il serait donc impossible de prétendre figer la signification de l'œuvre de performance/48. À cela, il faut ajouter la volonté systématique de la part de nos deux théoriciennes de distinguer la performance du théâtre ou de la théâtralité. Si la lecture des thèses de Derrida proposées par Pontbriand et Féral jusque là est assez orthodoxe, elles y ajoutent une critique de la représentation beaucoup plus radicale que celle du philosophe français, et évidemment totalement coupée des grandes hypothèses de Milwaukee. Loin de ménager une *via media* entre représentation et non-représentation, comme Derrida dans son travail sur Artaud/49, les deux théoriciennes choisissent résolument le camp de la non-représentation et d'un Artaud pris au pied de la lettre. Selon elles, la performance ne fait que présenter. Pontbriand définit la performance comme le « degré

/44 Jorge Glusberg, « Towards a Theory on the Art of Performance », dans *The Art of Performance*, Venise, Palazzo Grassi, 1979, n.p.

/45 On trouve confirmation de cet aller-retour dans Jorge Glusberg, *El Arte de la Performance*, Buenos Aires, Arte Gaglianone, 1986.

/46 Pour une référence à Milwaukee, voir Chantal Pontbriand, « Notes sur la performance » (1977-1978), dans *Fragments critiques 1978-1998*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, p. 20.

/47 Jacques Derrida, « La différance » (1968), dans *Marges. De la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, p. 1-29.

/48 id., « Signature, événement, contexte » (1971), dans *ibid.*, p. 365-393.

/49 id., « Artaud, le théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation » (1966), dans *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979.

/50 Chantal Pontbriand, « Introduction », dans *Performance: Text(e)s & Documents*, Montréal, Parachute, 1981, p. 7.

/51 Josette Féral, « Performance et théâtralité : le sujet démystifié » (1982), dans *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011, p. 192.

/52 *ibid.*, p. 188.

/53 *ibid.*, p. 193.

/54 Chantal Pontbriand,
« Notes sur la performance »,
op. cit., p. 20.

/55 Sur cette relecture du discours moderniste, voir Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*, Londres, Routledge, 1997, p. 54-57.

/56 Chantal Pontbriand,
« Notion(s) de performance », dans AA Bronson et Peggy Gale, *Performance by Artists*, *op. cit.*, p. 21-22.

/57 *id.*, « “Jamais le regard ne réussit à se fixer...” : réflexion sur la performance et sur le travail de Richard Foreman » (1982), dans *Fragments critiques 1978-1998*, *op. cit.*, p. 54.

/58 Robert Nickas reprendra l'hypothèse panperformantielle de Michel Benamou en 1984, mais sans se prononcer sur la question de l'espace de la représentation. Voir son introduction à Gregory Battcock et Robert Nickas (sld), *The Art of Performance. A Critical Anthology*, New York, Dutton, 1984, p. 9-10.

zéro de la représentation » : « la performance ne représente plus : elle présente une situation, elle la met en montre, l'intégrant à un corps, celui de l'artiste/50 ». Féral définit, elle, la performance comme « une zone infra-symbolique/51 », le performeur ne se jouant pas plus lui-même qu'il ne se représente/52. La performance serait « comme un processus primaire sans téléologie et qui ne s'accompagne d'aucun processus secondaire, puisque la performance n'a rien à représenter pour personne/53 ». Pour Pontbriand et Féral, la dissolution de la représentation dans les pratiques de performance va de pair avec « l'éclatement des structures hiérarchisantes entre l'institution – le producteur – le produit – le récepteur/54 ». À nouveau, donc, la distinction spectateur/performeur se perd dans les limbes d'une pensée réductionniste néo-greenbergienne dont l'ambition principale semble être de constituer la performance en champ clos et autonome/55. Greenberg hante de nombreux aspects des approches décrites, puisque Pontbriand et Féral lui empruntent l'hypothèse épistémologique selon laquelle l'expérience directe et non médiée est une condition essentielle pour qui voudrait comprendre une œuvre (de performance/56). Pontbriand et Féral achèvent de construire leur définition réductionniste de la performance par une pirouette destinée à justifier l'usage des médias de diffusion et/ou d'enregistrement par les performeurs : ils seraient une simple « extension du corps et des moyens de perception/57 » et non des vecteurs de représentation et de théâtralité. La performance comme pur événement doit, pour exister, non seulement dissoudre la représentation, la figure du spectateur, mais aussi naturaliser les médias. Si on considère l'autre grand ensemble de phénomènes questionné par le colloque, soit le statut de l'oralité à l'ère des technologies d'enregistrement, on peut s'aventurer à dire que les enjeux de Milwaukee n'ont absolument pas été compris. La référence au colloque disparaît progressivement/58 et, semblerait-il, définitivement, malgré le retour en grâce du concept de représentation dans les théories de la performances d'inspiration poststructuraliste des années 1990 (voir ainsi, très différemment, Amelia Jones ou Philip Auslander). Après le rejet des médias valorisés dans les années 1980, les nouvelles générations travaillent à faire reconnaître l'importance des formes d'inscription qui accompagnent la performance, et notamment le document. Quoi qu'il en soit de la capacité des actes de Milwaukee à parler encore aujourd'hui, ils témoignent en tout cas d'un positionnement critique collectif et multi-disciplinaire suffisamment rare pour être noté, à cette période de l'histoire de la performance artistique.

Nicolas Fourgeaud