

Au lieu de la performance, des « non-lieux » de la représentation ?

[...] Et maintenant ? (*Un temps long. Bas.*) Étrange sensation. (*Un temps. De même*) Étrange sensation, que quelqu'un me regarde. Je suis nette, puis floue, puis plus, puis de nouveau floue, puis de nouveau nette, ainsi de suite, allant et venant, passant et repassant, dans l'œil de quelqu'un. (*Un temps. De même*) Étrange ? (*Un temps. De même*) Non, ici tout est étrange. [...] ¹

Dès la fin des années cinquante, les avant-gardes émergentes marquent un bouleversement du modèle classique, dit poétique et/ou représentatif de l'art, dont elles révèlent le malaise, voire la clôture dans ses principes, ses cadres et ses fondements, et le désenchantement de la modernité². Les pratiques et les théories de l'art (de la) performance et du théâtre expérimental questionnent, voire renversent, les conceptions binaires et bipolaires de la représentation dramatique, de la performance et de la *mimésis* aristotélicienne, qui consiste à faire croire en l'illusion de la représentation, sur le mode de la « dénégation »³, d'un « original absent » qu'elle rendrait présent. Le régime esthétique des arts⁴ porte l'espoir d'un « au-delà » de la représentation, et par là même d'un certain ordre du représentable.

La représentation a pour fonction de donner à voir un « objet absent » — une chose, un concept, une personne —, en lui substituant une « image » capable de le représenter adéquatement⁵. Elle rend présente l'absence d'un original vers lequel elle fait signe en fonction d'un redoublement, voire d'une copie, signifiant qui s'y

¹ Samuel Beckett, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi* [1963], Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 48.

² Barbara Roland, « Performance, représentation, événement », *Hybrid*, n° 4, *Malaise dans la représentation*, Labex Artsh2h, parution du numéro prévue pour le 15 novembre 2017.

³ André Helbo, *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007, p. 186. La dénégation au théâtre définit un régime d'adhésion (constituant la croyance) au spectacle sur le mode du « je sais bien que ceci n'est pas réel mais j'y crois comme si ce l'était. »

⁴ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible esthétique et politique*, Paris, Éditions de la Fabrique, 2000, p. 30-31, 48-49.

⁵ Louis Marin, *De la représentation*, Paris, Gallimard-Le Seuil, « Hautes études », 1994, p. 255.

substitue. Son acception en langue française insiste sur l'idée d'une chose qui existe déjà avant d'être matérialisée au moyen d'un support d'expression matériel, d'un *medium* sur lequel elle vient se fixer, s'imprimer dans un livre, se cristalliser sur la toile, ou s'incarner en scène, etc.

Au théâtre, dont la représentation constitue l'essence même, l'action de *représenter* consiste à rendre présent dans l'instant de la présentation scénique ce qui existait autrefois dans un texte ou dans une tradition théâtrale⁶. Pour Patrice Pavis⁷, la représentation est toujours une reconstitution de quelque chose d'autre et plus précisément d'un monde de fiction où se joue l'interprétation des personnages. La représentation est considérée comme bipolaire en ce qu'elle dépend d'une régulation mimétique de la performance à la présentification d'un original absent, d'un modèle par le biais d'une *mimésis* censée ouvrir à l'espace de la fiction⁸.

Le caractère de ce qui représente vraisemblablement et adéquatement un modèle est un principe que l'évolution de l'art dit postmoderne⁹ — qu'annoncent les arts abstraits et les avant-gardes, entre autres, souvent qualifiés de non représentationnels — va profondément déstabiliser et faire évoluer, tant dans les arts visuels que dans les arts du spectacle. Soit que l'œuvre d'art ne se réfère plus directement à un objet absent, mais peut-être indirectement à une multitude d'originaux : de références, de textes, de citations, etc., à un niveau qui dépasse l'adéquation mimétique entre une reproduction et un original absent à représenter ; soit que l'autoréférentialité caractéristique de la performance atteint un degré zéro de représentation.

La déconstruction, voire l'oblitération des mécanismes du régime mimétique ou représentatif des arts deviennent monnaie courante des mouvements d'avant-gardes et contemporains des arts visuels, de la performance et du théâtre, tel que

⁶ Henri Gaston Gouhier, *L'Essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2002, p. 23.

⁷ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 302.

⁸ Paul Ricœur, *Temps et récit. Tome 1. L'Intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 76.

⁹ À propos de l'art postmoderne, du postmodernisme et/ou de la postmodernité voir : Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002 ; Richard Schechner, *performance Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Théâtrales, 2008 ; Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979. Le paradigme postmoderne des arts est mis en question, notamment par Jacques Rancière, dans *Le Partage du sensible esthétique et politique*, *op. cit.*

celui de Samuel Beckett. L'usage performatif¹⁰ du langage pousse la *mimésis* aristotélicienne dans ses derniers retranchements, sur le mode de rapports équivoques et pluriels des représentations aux références, aux citations et aux réalités auxquelles les textes font — subtilement — allusion.

Au cours de la représentation dramatique, les spectateurs peuvent jouir de la *mimésis* par identification, littéralement par effet d'imitation et par là même d'assimilation à l'origine de la re-connaissance des actions qui s'imposent à eux. La *mimésis* a donc pour fonction de produire un acte d'identification, une opération de distinction que Brecht va associer de manière assez spéculative à la psychologie¹¹. L'identification, en ce sens, tend parfois à se réduire à l'appropriation des caractéristiques, des qualités, des compétences d'un modèle, au dépend de l'activité sémiologique et phénoménologique qui consiste en l'expérience, la connaissance, et la re-co-naissance (la renaissance avec) de la réalité et des représentations.

Dans l'optique du théâtre brechtien, la *mimésis* s'envisage comme fabrication de l'illusion, c'est-à-dire comme non-savoir absolu qui fait obstacle à la production du plaisir de l'apprentissage et interdit à tous d'en savoir plus¹². Brecht dénonce l'identification psychologique de *la mimésis* comme imitation qui n'apprend rien pour en débloquent la contradiction fondamentale afin de l'exhiber et y substituer la distanciation (*Verfremdung*) ; ce qui engage les acteurs et les spectateurs à

¹⁰ Depuis les théories de J. L. Austin dans *How to do Things with Words* (1962), le performatif a fait l'objet d'adaptations et d'extensions polémiques, notamment dans les domaines de la performance de genre (Butler) et dans les arts. Voir J. L. Austin, *Quand dire c'est faire [How to do Things with Words]*, traduit par G. Lane, Paris, Seuil, 1970 ; Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990, 1999], Paris, La Découverte, « Poche », 2005, 2006, p. 148 ; Josette Féral, « De la performance à la performativité », dans Christian Biet et Sylvie Roques (dir.), *Communications* n° 92, janvier 2013, *Performance le corps exposé*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre Edgar Morin, Paris, Le Seuil, 2013, p. 212 : « La performativité y apparaît comme synonyme de fluidité, d'instabilité, d'ouverture du champ des possibles, se situant entre reconnaissance et ambiguïté des significations. Elle est donc multisingnifiante et plurielle, et va à l'encontre de l'Un pour faire émerger le Pluriel. L'idée récurrente véhiculée par la notion est bien celle d'ambiguïté des flux de sens, d'instabilité, de glissement des formes et des significations. » ; David Zerbib, « La performance est-elle performative ? », dans *artpress2*, n° 18, 2010, p. 20-29 ; Maud Hagelstein, « La non performativité de la performance », *Imagination et performativité*, Klesis Revue philosophique, 28, 2013. La théorie du performatif elle-même, en tout cas telle qu'énoncée une première fois par Austin en 1962, évacue la possibilité d'une performativité qui s'exercerait dans le domaine de l'art ou de la fiction.

¹¹ Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1967, p. 237-238.

¹² Bernard Pautrat, « politique en scène : Brecht », dans Sylviane Agacinski, *Mimesis desarticulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975, p. 348.

transformer leur attitude approbatrice en une attitude critique, de manière à donner à penser plutôt qu'à faire illusion¹³.

Le concept de distanciation est ce qui va engager l'art sur la voie politique. Non plus seulement en fonction d'un original absent, d'un autre de fiction qu'il s'agit de représenter, mais de situations de présence, en lieu et en corps : comme sujet et objet d'expérimentation des identifications politiques dont il est le produit social et culturel, et des comportements dans le processus de restauration¹⁴. La distance amène à mieux appréhender les rapports entre l'art et la vie et, peut-être paradoxalement, à réduire l'écart entre l'observation passive des spectateurs et le processus de création, jusqu'à l'interaction, la participation comme modalité critique de présence active au sein des événements.

AU DEGRÉ ZERO DE LA REPRÉSENTATION : UNE LOGIQUE DE L'AUTO-RÉFÉRENTIALITÉ ET DE LA RHIZOMATICITÉ

Les qualités autosignifiantes et autoréférentielles de l'événement¹⁵ rappellent à ses fonctions premières : exécuter une action en réalité dans l'acte de sa présentation, rendre perceptible et sensible au sujet de la performance, comme objet de représentation potentielle. La performance renvoie d'abord à elle-même, au niveau de priméité de l'exécution des corps en situation de co-présence, des matériaux dans le temps réel d'une situation, et peut-être à un ou plusieurs originaux absents de la représentation, comme processus secondaire de l'événement.

Dans certains cas, tel que dans le théâtre de la compagnie [e]Utopia (*Hamlet (version athée)*, 2004 ; *Ivanov Re/Mix*, 2010 ; *Ondine (démontée)*, 2015), l'événement tend à rendre visible et à déstabiliser les rapports de production entre la réalité des performances — de l'interprétation de l'acteur — et les processus de

¹³ Bernard Pautrat, « politique en scène : Brecht », *op. cit.*, p. 356-357.

¹⁴ Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction* [2002], New York, Routledge, 2006, p. 28, p. 462-463.

¹⁵ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008, p. 139-141, 170. La performance est un phénomène auto-référentiel, auto-signifiant, ce qui veut dire que la réalité de la performance ne correspond à rien d'autre qu'à la matérialité de l'action qui a lieu, dans l'acte d'énonciation la constituant en tant que telle. Chaque performance constitue en soi une réalité propre dont la signification coïncide avec ce qui est montré et dit.

production de la fiction dramatique, de la représentation. Dans d'autres cas l'art (de la) performance consistera en une pure production de réalité, d'actions des corps en présence réelle dans ses rapports à l'une ou l'autre thématique de recherche. La performance a lieu en fonction d'élaborations, d'ajustements — peut-être mimétiques —, à l'ici, l'ailleurs, le passé, présent ou futur potentiel, des représentations, d'une situation (sans) original(e), dont les origines peuvent être opaques : il peut s'agir de textes, de citations, mais aussi de fantasmes, de rêves, d'actualités politiques... Les événements manifestent un retour aux origines : au degré zéro de la représentation d'un original absent, qui peut manquer et/ou avec lequel elle peut être en prise, ou à un niveau plus complexe de dénouement et de démythification de cette problématique représentationnelle.

Les performances évoluent dans le sens politique et critique de l'interprétation d'un autre absent de fiction ou réel, de monstration et d'articulation des rapports et des effets problématiques entre les présences réelles des acteurs/performeurs, les objets de la représentation ou les représentations dont ils sont objet. Elles questionnent et adoptent des fonctions stratégiques tout à la fois techniques, identitaires, culturelles, sociales et politiques des sujets que re-présente l'événement. En *body art* plus particulièrement, l'espace du corps se fait matière première de créations : lieu de passage des sensations, des désirs ; lieu de déplacements, de fluctuations du sujet réprimé, qui ne peut s'émanciper, et dont la performance exprime les conditions insoutenables¹⁶ ; lieu d'(inter)actions, de manipulations, de modifications, de transformations du corps, signifiant du réel dont il est le *medium* d'expression ; lieu de désappropriation et de réappropriation du sujet, de (re)configuration de ses positions relationnelles, historiques, culturelles et sociales ; lieu de situation où le performeur est en corps présent, dans la re-présentation de situations de toutes sortes envers lesquelles il tente d'agir en réalité. Les actions, peut-être risquées et violentes envers le corps, brisent l'illusion, démontrent les conditions réelles des présences propres et autres dans le monde, et de leur représentation. La mise en œuvre du réel — dans le temps de la fiction — interroge une certaine conception de la représentation et de la *mimésis* d'un absent en présence potentielle et un présent original du sujet, objet (des polices) de sa représentation,

¹⁶ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre*, op. cit., p. 188.

entre les comportements mimétiques destinés à reproduire les représentations idéologiquement acceptables, et la réalité des corps opprimés, abîmés, aliénés, malades, des émotions et des désirs réprimés, refoulés, censurés. La performance agit en faveur d'une « réalité directe », d'un art qui se manifeste non pas dans les limites des modèles, dans la répression et la contention mais dans la libre expression. Dans la réalité où elle s'ancre, l'irreprésentable, l'imprésentable qu'elle peut dévoiler, au-delà de toute censure esthétique et éthique, révèle le deuil et le repentir de la pensée modernitaire¹⁷, la résistance et les revendications envers les politiques totalitaires et répressives. Elle fait du lieu d'événement, d'expérimentation des pratiques des performances et des représentations, comme laboratoire des comportements et des inter-actions humaines, exutoire d'expression, de l'insupportable.

A un niveau esthétique, l'énonciation s'ouvre à des modalités rhizomatiques¹⁸, (ré-)itératives, intermédiaires et transréférentielles...¹⁹ par lesquelles les racines culturelles de nos traditions, les références, les citations, etc., peut-être énigmatiques, se connectent, se modifient et évoluent ; à la migration et au flottement de signifiants qui semblent rompre progressivement avec la volonté de déterminer leurs signifiés, et de leur assigner des significations clairement définies. Dans ce régime esthétique, l'art s'ouvre au degré « réseau » de la structure, d'« agencements » des éléments qui déstabilisent les oppositions binaires, les liaisons préétablies et logiques d'une organisation hiérarchique et verticale de la représentation²⁰. Il opère, pour ainsi dire, une dé-concentration d'un système représentationnel auto-centré pour des rapports horizontaux, des situations de co-présences plurielles, dans la multiplicité de ses réseaux, de ses dimensions et de ses temporalités hétérogènes.

¹⁷ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 43 : « Le postmodernisme est alors devenu le grand thrène de l'irreprésentable/intraitable/irrachetable, dénonçant la folie moderne de l'idée d'une auto-émancipation de l'humanité de l'homme et son inévitable et interminable achèvement dans les camps d'extermination. »

¹⁸ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome introduction*, Paris, Les Éditions de minuit, 1976.

¹⁹ Nous utilisons ici le terme *transréférentiel* au même sens que G. Genette définit la *transtextualité*, ou transcendance textuelle, c'est-à-dire « tout ce qui le met en relation, manifeste ou secrète, avec d'autres textes. » Ce n'est pas une reproduction mais une production. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982, p. 8-13.

²⁰ Jean-Thierry Julia, « Rhizome, réseau et petit-monde (Gilles, Henri, Paul... et les autres) », *Sciences de la société*, 91, 2014, en ligne : <http://sds.revues.org/918>, consulté le 15 septembre 2017.

D'après Gilles Deleuze et Félix Guattari, la mimétique apparaît comme un concept inapproprié — dépendant d'une logique binaire —, pour expliquer des phénomènes d'une toute autre nature qui n'imitent ni ne reproduisent rien, mais laissent entrevoir des mouvements de déterritorialisation et de reterritorialisation²¹. Les modes d'approche binaires de la représentation font place à des approches à entrées et à sorties multiples, en recherche d'inter-connexions originales et hétérotopiques²².

David Zerbib note, à ce propos, qu'il y a passage du modèle *représentationnel* dominant, structuré par la question de la *mimésis* à un modèle *performatif* dont la question cardinale est celle de la « *magnetis* » : la question de ce qu'aimante le « faire », autrement dit de la présentification des formes à partir de leurs forces et de la polarisation des flux qui en résulte²³. Le processus de création n'y est nécessairement plus le produit d'une régulation mimétique, mais de présentification des formes de l'énonciation, par articulation, composition, dé-construction d'actions, d'événements : de ce qui a lieu, ce qui se fait et se montre du faire en fonction de forces, de mouvements, de sensations, de magnétismes qui fluctuent et varient au rythme des inter-actions.

Les performances multimedia de Lucille Calmel sont littéralement représentatives de cette rhizomaticité de la performance où n'importe quel élément peut être connecté à un autre, à n'importe quel moment, indépendamment de toute logique de cohérence ou de causalité, en fonction de déracinements, de déplacements, d'embranchements, susceptibles de changer et d'évoluer au cours des restaurations. L'événement évolue en fonction de connexions magnétiques et migratoires, de connexions originales dans lesquelles les composants se polarisent, s'influencent et se transforment les uns les autres. Les matériaux, à la base de la création peuvent être

²¹ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome introduction*, op. cit., p. 33.

²² Michel Foucault, *Dits et écrits* : 1954-1988, t. IV (1980-1988) [1984], Paris, Gallimard, 1994, p. 752-762. Dans « Des espaces autres », Michel Foucault note que l'acception médicale *heterotopia* désigne le déplacement d'un organe de sa place « normale ». L'hétérotopie est un espace-temps d'une absolue liberté où ont lieu des déplacements, des changements, des migrations de corps, d'idées et d'objets dans des intervalles de recherche complémentaires et contraires, ouverts à une infinité de possibles, en dehors de l'organisation hiérarchisée des règles de comportement et des systèmes de représentation sous contrôle.

²³ David Zerbib, « Efficacité et flux sans gain : pour une théorie critique de la performance », dans Marc Jimenez, *La Création artistique face aux nouvelles technologies*, Paris, Klincksieck, « L'Université des arts », 2007, p. 221.

envisagés comme les différentes variables d'un processus en gestation, d'une « arborescence », d'une structure de composantes hétérogènes, d'un module modifiable qui s'adapte à toutes sortes de situations et à toutes sortes de pratiques ou encore d'une « carte » qui sert à s'orienter dans l'espace, à faire des connexions entre les diverses possibilités²⁴.

La performance se fait lieu d'expérimentation d'un flux de représentations réelles et imaginaires, en l'espace d'un voyage qui traduit à l'extérieur les manifestations intérieures de ses affections perceptuelles, sensorielles, représentationnelles. L'événement se fait lieu de mise en œuvre d'interconnexions des pensées, des images, des idées et des inter-actions des corps et des objets en situation de co-présences sensibles aux informations dont l'être est le récepteur, le médiateur sensible, d'un partage dans les espaces et le temps. Elle consiste en l'expression d'un comportement déjà vécu²⁵, de sa restauration toujours en fluctuation dont les possibilités d'action sont aussi variées qu'il y a de moyens de le mettre en scène, d'en revisiter la réalité dans ses rapports à l'imaginaire, de s'y ajuster, de le sublimer sans pour autant être régulée par des manières d'être et de faire d'un ordre du représentable.

L'art postmoderne, ou plus largement contemporain, n'éradique toutefois pas toute sorte de *mimêsis*, dont les acceptions n'ont cessé d'évoluer au cours du temps²⁶, et dont le sens premier est la manifestation d'un dispositif scientifique :

²⁴ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Rhizome introduction*, *op. cit.*, p. 37. La carte a cette qualité d'être un lieu à entrées et sorties multiples, connectable dans toutes ses dimensions, contrairement au calque qui revient toujours « au même », à la copie, à la reproduction d'un modèle, à une représentation.

²⁵ Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, *op. cit.*, p. 28, p. 462-463. L'idée originale de restauration se démarque des fonctions mimétiques de la représentation traditionnelle, de reconstitution, de reproduction, en mettant l'accent sur l'exploration, la réinvention, la re-création, la reconstruction ou la déconstruction d'une expérience dans le temps, pour développer de nouveaux comportements à partir de plus anciens.

²⁶ Entre autres conceptions, la *mimêsis* est le rapport d'une économie mimétique de l'homme au monde et à l'altérité : en effet de réflexion qu'elle produit, des rapports entre l'absence des représentations et la présence en réalité qui tente de l'interpréter, d'une médiation, ou autrement dit d'un rapport réfléchi et médiatisé par la création avec le monde, d'une substitution active, qui supplée activement à la nature, au réel, le complète, l'améliore, d'une transition ou d'une transformation qui la cultive, la transforme, la dépasse en réalité, etc. Voir Christian Biet et Hélène Kuntz, « THÉÂTRE OCCIDENTAL - La dramaturgie », *Encyclopædia Universalis.*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie/>, consulté le 28 juin 2015 ; Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1986, p. 24, 25.

d'imitation spontanée, voire naturelle²⁷, d'empathie, d'effets des neurones miroirs²⁸, de contagion émotionnelle, d'aliénation, etc. Une rupture avec la *mimésis*, signifiant qu'il n'y a plus de principe de distinction, de séparation entre l'art et la vie s'avère, dès lors, utopique et sans issue ; à moins d'une aporie constitutive d'une déconnexion intégrale avec le réel actuel, d'un art en disjonction avec la vie, et par là même d'un retour à un séparatisme ou à un désir rival, à l'origine de sa révolution. Les rapports de l'art à la vie, dont la performance est la manifestation, font manifestement état de ressemblances, de similitudes, d'écarts et de mises en commun entre les agents de la création, les performances et représentations. La *mimésis*, si elle se manifeste en réflexion, n'y est plus fonction de régulation mimétique entre la détermination d'un représentant et d'un potentiel représenté, entre l'activité productrice et le produit de la réception, qui disposeraient et stabiliseraient les structures représentatives individuelles et collectives de notre monde. Ce qui importe c'est le potentiel réflexif et rétroactif de son usage, de sorte qu'une performance peut être juste et mimétique tout en étant « inadéquate » à et indépendante de tout modèle ou stéréotype, présent ou absent, de représentation. La performance se révèle comme processus primaire sans téléologie qui n'a pas pour fonction première de représenter²⁹ un ordre ou des dispositifs en particulier, sujet et objet potentiels de représentations.

DE LA PRÉSENCE — DE L'ABSENCE

Si la fonction du théâtre est de rendre présente l'absence d'un original absent, et plus spécifiquement d'un monde et de personnages de fiction, les pratiques

²⁷ Aristote, *Poétique*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, 1448b 5-10 : « Imiter est en effet, dès leur enfance, une tendance naturelle aux hommes – et ils se différencient des autres animaux en ce qu'ils sont des êtres fort enclins et qu'ils commencent à apprendre à travers l'imitation –, comme la tendance commune à tous, de prendre plaisir aux représentations [...] ».

²⁸ Giacomo Rizzolatti et Corrado Sinigaglia, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, « Poches », 2011. La théorie des neurones miroirs est aussi considérée comme un mythe équivalent à celui du « désir mimétique » sur le plan scientifique. Voir Benoit Kullmann, *Narcisse, Echo, et le mythe des neurones miroirs*, conférence, cercle Castellion, Auditorium du MAMAC, Vendredi 16 décembre 2011, en ligne : <http://cerclesebastien Castellion.blogspot.be/2012/04/conference-de-benoit-kullmann-narcisse.html>, consulté le 25/05/2014. Voir aussi René Girard, *Le Sacrifice*, Bibliothèque nationale de France, 2003, p. 20.

²⁹ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre*, op. cit., p. 193.

expérimentales, performatives et/ou post-dramatiques, n'ont cessé de réagir à cette problématique de la représentation. L'art performance moderne, d'après Marvin Carlson, n'a jamais été très préoccupé par les mécanismes de la représentation théâtrale, par la constitution d'un monde de fiction, par l'interprétation d'un autre absent, comme personnage d'une action dramatique que l'acteur incarne. La performance a moins une fonction nécessaire de présentification d'un autre absent, qu'elle n'impose la pure présence de l'être en action³⁰. Comme nous l'avons vu, elle questionne et travaille les mécanismes d'interprétation, d'imitation d'un original absent qu'elle ne peut rendre présent, et dont elle démontre l'utopie de la présentification.

La problématisation de l'absence d'un original absent prend une dimension allégorique dans la performance "*Keeping promise*" (2003) d'He Yunchang. À partir d'une transposition personnelle d'une histoire du philosophe chinois Taoïste Zhuangzi, l'artiste propose une actualisation performative de celui qui résiste à l'absence d'une personne aimée, et dont l'attente conduit à la souffrance, voire à la mort. L'action de rester agenouillé pendant vingt-quatre heures le poing emmuré dans un bloc de ciment montre la douleur que suscitent l'attente et l'impossible présentification d'un autre absent auquel résiste le performeur. Les actions les plus radicales, telle que celle-ci, font état d'un assujettissement, d'un attachement passionné à l'autre absent, comme à soi-même, qui grandit à mesure des renoncements que les conditions et la loi imposent³¹.

La performance impose la présence en réaction à l'absence, voire à la perte dont la représentation ne donne que l'illusion de présence. Elle accorde à la présence du corps la réalité qui lui manque en représentation, plus particulièrement dans les pratiques d'art performance, qui usent de la matérialité du corps, de sa chair, de son sang, de sa peau comme modalité de « corporalité autosuffisante »³² :

³⁰ Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, second edition, UK, USA, Canada, Routledge, 2004, p. 5-6, 141.

³¹ Judith Butler, *La Vie psychique du pouvoir, L'assujettissement en théories*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002, p. 54-55.

³² Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 150. La matérialité corporelle, ou la corporalité qui se suffit à elle-même, dans ses façons d'être en corps, en présence, fait figure de résistance à l'illusion de la représentation : d'une impossible présence d'une absence, de l'absence d'une présence dans le présent compris comme flottant et s'estompant, qui se vit lui-même

d'une pure production de présence exposée dans ses intensités et dans ses tensions internes – voire externes –, non spécifiquement dramatiques³³. La production de corporalité signifiante résiste au trauma de la présence de l'Autre imaginaire, de son absence en réalité, de l'irreprésentable, en son être, qui signe l'interdit de sa représentation, sa perte et son oubli.

À l'instar des pratiques de Richard Foreman, du *Performing Garage* ou du *living theatre*, où les participants s'exposaient en scène tels que dans la vie, le théâtre expérimental du *Wooster Group* est connu pour appliquer des techniques d'avant-garde au théâtre classique — plus précisément celles du « théâtre pauvre » de Grotowski. Il a souvent envisagé la scène comme lieu d'expérimentation de la présence en représentation. Dans son texte « *Death of the Avantgarde* », Savran montre comment les performeurs du *Wooster Group* (*Poor Theater. A Series of Simulacra*, 2004) ont démontré l'impossibilité à personnifier et à représenter un autre absent qui ne peut être présent ; que le besoin s'imposait d'être là pour les autres, pour les absents qui ne peuvent être présents. La création repose sur l'absence réelle d'un autre qui les hante, et c'est cette absence qui donne sens à la performance. Elle ne consiste pas à produire des personnages mais des simulacres, non pas des imitations mais des actes de subrogation, des restaurations de comportement³⁴. Elle manifeste le besoin de se confronter à la nature fantasmatique de la représentation qui n'a cessé de chercher à présentifier un autre absent ou, comme le souligne Butler, de l'incorporer, en le nourrissant à travers des actes magiques d'imitation. Elle conscientise à la nature imaginaire et fantasmatique d'une altérité qui n'existe plus qu'en représentation, à cet acte spécifique d'identification visant à arrimer l'autre à l'intérieur de la structure même du moi³⁵.

comme « disparition » et comme départ en devenir, et tire un trait sur les modalités dramatiques de la représentation.

³³ Catherine Bouko, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, Dramaturgies n° 26, 2010, p. 93.

³⁴ David Savran, « *Death of the Avantgarde* », *TDR* 49, 3 (2005), 2004, p. 23. En s'appuyant sur les théories du deuil et de la mélancolie de Freud, mais aussi de Judith Butler, Savran montre comment le travail d'imitation, à la base de nombreuses pièces, est un acte de deuil, hanté par la perte et par la connaissance que l'ontologie de la performance est définie par disparition (*disappearance*). Voir Sigmund Freud, *Mourning and Melancholia*, *Collected Papers*, Joan Riviere (dir.), New York, Basic Books, 1949 ; Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990.

³⁵ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1990, 1999], La Découverte, « Poche », Paris, 2005, 2006, p. 148.

Les rapports à l'*alter ego* sont très présents chez les performeuses des années septante telles que Cindy Sherman, Martha Wilson, et plus récemment Oreet Ashery à travers la création d'un personnage juif qui ignore les règles du genre et du judaïsme orthodoxe. Ses performances prennent la forme de mises en scène de soi où se révèlent d'autres façons « d'être en soi », de mise en œuvre de multiples identités. La personnification d'un autre, symbolique et imaginaire, sert moins à interpréter un original absent qu'à se réfléchir à travers lui, à remettre en question de manière critique et subversive les comportements et les stéréotypes sociaux.

Autrement, le théâtre d'Armel Roussel ([e]Utopia), de Jan Lauwers ou les autofictions des performeurs Ivo Dimchev ou de Patricia et Marie-France Martin (« Les sœurs Martin ») sont quelques exemples contemporains caractéristiques de l'oscillation entre performance et représentation. Les performances brouillent les pistes entre réel et imaginaire, entre présence authentique et interprétation du sujet, des rôles de la représentation : à la fois lui-même et un ou plusieurs autres réels ou de fiction. Les glissements des performances aux représentations troublent les limites entre identité des interprètes et personnages, manifestant l'expression de leurs rôles sociaux, de leurs personnalités, peut-être multiples et sublimées, de la représentation.

En passant de la fiction à la réalité, le performeur évolue dans un mouvement identitaire du sujet de la performance, comme original en présence dont le corps performatif est matière à exploration et à réinvention ; en négociation constante entre réalité et imagination, entre performance et représentation. Il joue des outils de l'interprétation comme avec les règles qui déterminent nos façons d'être, de faire, d'agir. Il se rend présent autrement, sur le mode de restaurations de comportement qui implique de faire avec soi-même comme avec un autre, mais aussi avec les choses, la matière et les objets, l'environnement et les relations, en situation dans laquelle il agit et par laquelle il est agi. La performance repose sur une situation qui consiste peut-être moins à entrer dans un rôle et dans sa représentation, qu'à entrer dans la restauration de comportement de la même manière que l'on entre dans un costume ou dans un masque. La restauration est un moyen de prendre de la distance par rapport à soi-même et à l'organisation interactionnelle, de prendre conscience des comportements, en situation qui ne dépend ni du clivage de la

représentation ni de la *mimésis* qu'elle n'implique pas forcément et qu'elle n'exclut pas *forcément* non plus³⁶. Elle amène à une forme de distanciation autoréflexive entre le comportement et le moi, analogue à la distance qui s'impose entre le rôle et l'acteur. Ce qui n'implique pas nécessairement un dédoublement dramatique, de la représentation, mais l'expression d'une fluctuation entre performances et images de soi sujet à la variabilité d'affects ou d'états différents³⁷.

Dans les performances artistiques ou de la vie quotidienne, les théories³⁸ et les pratiques *Queer* (Ivo Dimchev, François Chaignaud, Phia Ménard, Heather Cassils, Kris Grey...) questionnent les processus mimétiques propres aux normes d'apprentissage, de comportement et de représentation. L'imitation de genre s'y trouve investie, comme étant à la fois sans original et méta-critique, c'est-à-dire dépistant, parodiant ou transformant l'imitation même de la masculinité et de la féminité, d'une différence sexuelle binaire et « naturelle » qui ne peut entraver la prolifération d'une diversification de genres dénaturés, culturés.

La performance est toujours considérée comme expérience, qui n'a peut-être rien d'une *mimésis* ou d'une fiction dramatique, à la différence de celui d'un acteur ou d'un comédien qui simule les émotions d'un autre réel ou de fiction. Elle déjoue l'illusion scénique, en faisant du corps du sujet le lieu et le moyen de l'énonciation ; elle impose la présence en action dont elle démontre l'aporie de la représentation : l'utopie à rendre présente l'absence si ce n'est en image, à un niveau de représentation mentale, comme c'est le cas dans la performance « Black » (2011) de Mette Edvardsen. Le processus performatif de répétition de l'acte, comme stratégie d'activation de présentification, rend compte de l'impossibilité à ranimer l'absence ou seulement à un autre niveau de représentation. La représentation ne peut rendre présente l'absence d'une présence, que la rendre visible à l'esprit, c'est-à-dire là où

³⁶ Richard Schechner, *performance Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, op. cit., 2008, p. 8-9.

³⁷ *Ibid*, p. 398, 400. Elle implique que le sujet se comporte envers son comportement « comme si » il était « dans/comme un autre », comme s'il était extérieur à lui, à côté, en dehors de celui qui l'adopte, comme en situation utopique ou de transe.

³⁸ Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., cité dans Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones 3 Identités, cultures et politiques*, Éditions Amsterdam, Paris, 2011, p. 216, 304.

a lieu le clivage de celui qui coupe la situation qu'il observe de sa réalité, et par là même cherche à se la représenter.

LE CLIVAGE DE LA REPRÉSENTATION : « (NON-)LIEU » DU SPECTATEUR ?

La représentation n'est pas seulement de l'ordre de la manifestation, de sa présentation sous forme visuelle, sonore, écrite ou publique... — le préfixe « re- » impliquant une présentation à nouveau, pour une seconde fois —, mais aussi de la perception, de la réception, de la réflexion. Elle se caractérise par un double niveau qui implique traditionnellement le représentant — le tableau, la scène, etc. — et le représenté — la réalité figurée, signifiée, symbolisée —, qu'une situation rend présente ou présentifie, et un élément observateur et un élément observé.

D'après Josette Féral, la représentation est une production créatrice double qui provient d'une action perceptive : clivage de l'artiste d'une part qui se fait une image ou une idée d'une chose ou d'une réalité, c'est-à-dire l'expression figurative ou abstraite qui naît de son imagination³⁹, clivage d'un regard extérieur d'autre part, d'un spectateur, d'un témoin, qui isole une situation de la réalité, dans un *espace autre* que celui du quotidien, et ce faisant crée une autre réalité⁴⁰. Il résulte de l'interprétation et du jugement cognitif et perceptif de la réalité matérielle qui est donnée à voir, que le processus créatif est à même de modifier et de transformer⁴¹. Le clivage permet d'appréhender les choses, de les rapporter devant soi, de les faire venir à l'esprit, de se les re-présenter, de les réfléchir, de les sentir, et par là même de les identifier, de les connaître, de les distinguer.

³⁹ Jean-Louis Labarrière, « Phantasia et Mimésis d'Aristote à Batteux... et retour », dans Thierry Lenain et Danielle Lories, *Mimésis. Approches actuelles*, Bruxelles, La lettre volée, 2007, p. 75, 76, 80, 81.

⁴⁰ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre*, op. cit., p. 85, 96. « Ce clivage dans l'espace qui instaure un en dehors et un en dedans de la théâtralité est l'espace de l'autre. Il est fondateur de l'altérité de la théâtralité. [...] [L]'autre devient acteur soit parce qu'il manifeste qu'il est en représentation (l'initiative appartient alors à l'acteur), soit parce que le simple regard que le spectateur porte sur lui le transforme en acteur, fût-ce malgré lui, et l'inscrit dans la théâtralité (l'initiative appartient alors au spectateur). » La représentation, en ce sens, peut moins relever de la responsabilité de celui qui s'adonne à une activité en public que d'une action perceptive qui sort l'objet observé de son contexte et de sa réalité.

⁴¹ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre*, op. cit., p. 99.

À l'image du « Voyageur contemplant une mer de nuages » (*Der Wanderer über dem Nebelmeer*, 1818) de Caspar David Friedrich, le spectateur est en quelque sorte le voyageur du spectacle : de l'espace qui se présente à lui, se place devant ses yeux, en regard d'un paysage qu'il contemple à distance. Cette peinture est à la source d'inspiration de la performance interdisciplinaire de Philippe Quesne et Münchner Kammerspiele « Caspar Western Friedrich » (Kaaitheater, 2017), qui embarque performeurs et spectateurs dans une exploration des paysages romantiques du peintre et de la nature acerbe du genre Western.

La performance y apparaît comme un voyage qui traverse différents espaces de la représentation : de la mise en scène du théâtre, de la fiction, à un essai d'exposition muséale, faisant progressivement place à l'élaboration de la performance en un lieu référentiel, relationnel et historique. Elle montre l'effet d'une déterritorialisation : celle de la mise en scène d'un espace d'exposition dans les limites de la boîte noire et de ses codes en référence à la peinture ; d'un essai de reterritorialisation du « non-lieu »⁴² de la représentation et de son utopie à rendre présent l'absence du lieu de la *mimésis* : un paysage qu'elle ne peut rendre présent ou re(con)stituer dans son originalité.

En suivant les termes d'Augé en référence à Michel de Certeau, la performance procède d'un double déplacement : d'un « dépaysement » et d'un écart, entre le voyageur de la toile et les voyageurs de la performance, qui tentent de restaurer l'environnement de la peinture romantique, de s'immerger à la source de leur inspiration, et les spectateurs dont le voyage ne donne pas accès au lieu de la représentation ; seulement de suivre à distance un itinéraire imaginaire dans un environnement performatif. La performance cherche à combler l'absence de lieu de la représentation par une pratique des lieux en séquences d'actions, d'installations, de références, de citations, de commentaires comparables à ceux d'un récit de voyage, créateur d'itinéraires, de fictions et de « non-lieux »⁴³.

⁴² Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, France, Éditions du Seuil, 1992, « La librairie du xx^e siècle » p. 134. « La possibilité du non-lieu n'est jamais absente de quelque lieu que ce soit. »

⁴³ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 108-109. « Lorsque Michel de Certeau parle du "non-lieu", c'est pour faire allusion à une sorte de qualité négative du lieu, d'une absence du lieu à lui-même que lui impose le nom qui lui est donné. » Voir Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Gallimard, « Folio-Essais », 1990.

Et, si l'on appelle « espace » la pratique *des lieux* qui définit spécifiquement le voyage, il faut encore ajouter qu'il y a des espaces où l'individu s'éprouve comme spectateur sans que la nature du spectacle lui importe vraiment. Comme si la position du spectateur constituait l'essentiel du spectacle, comme si, en définitive, le spectateur en position de spectateur était à lui-même son propre spectacle⁴⁴.

Dans une telle conception, l'espace du « spectateur-voyageur » serait l'archétype du *non-lieu* : flânant à distance d'un flux d'images, en position passive face à l'évocation fantasmatique ou prophétique d'espaces où ni l'identité ni la relation, ni l'histoire ne font véritablement sens, dans la solitude qui s'éprouve comme dépassement ou évidement de l'individualité ; spectateur de lui-même comme d'un autre absent dans le noir de la représentation. Le regard du spectateur, comme d'un voyageur dans le brouillard représenterait une réflexion sur lui-même, une contemplation des lignes de fuite⁴⁵, de l'image anticipée du spectateur qui ne parle que de lui : le clivage de la représentation au terme d'un rapport fictif entre regard et paysage, d'une présence du sujet à lui-même au lieu de la représentation.

La performance est ce lieu même d'autoréflexion, de suspension, de transportation, de transformation et d'interaction entre tous les participants de la création. Il peut ne pas y avoir de scènes dans la performance mais seulement des lieux dont le cadrage spatial sollicite le regard du spectateur, et crée un espace du spéculaire qui tend à faire de cet art un « lieu à part »⁴⁶ : une hétérotopie, un *medium* d'introspection et de rétrospection, d'auto-expérimentation, de rétroaction autopoétique⁴⁷.

LIEUX SENSIBLES : DE MATIÈRES, DE SAVOIRS, D'HISTOIRES

L'espace-temps de la performance s'élabore en une pratique des lieux, celle d'une expérience, d'un voyage, d'une écriture, d'une danse, etc. que constitue un système de signes, de sensations, de forces, de courants qui « traversent » et

⁴⁴ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 110.

⁴⁵ *Ibid*, p. 110, 111, 116.

⁴⁶ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre*, op. cit., p. 204.

⁴⁷ La boucle de rétroaction autopoétique (*feedback loop's autopoiesis*) est une notion empruntée à Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, op. cit.

« organisent » ces lieux en espace et en temps⁴⁸. Le « corps de la performance » n'y est plus seulement « (non-)lieu » de passage de sensations, d'émotions, de flux énergétiques, — gestuels, vocaux, libidinaux, etc. — qui le traversent sans jamais s'immobiliser en un sens ou en une représentation donnés⁴⁹, mais d'organisation, d'élaboration, de (dé)construction, d'ajustement du sujet à l'espace, au temps, à la matière, à l'histoire, à la mémoire, au monde.

Dans « Displacement » (kunstenfestivadesarts, 2017) de Mithkal Alzghair, l'espace s'organise au travers d'une pratique du corps en lieux de questionnement et d'identification de l'identité de la société et de la culture syrienne : de son héritage militaire, religieux, de la dictature, de la révolution, de la guerre, des conflits, des massacres, du déplacement et de la migration, à l'origine d'une nécessaire reconstruction de cet héritage. La performance y adopte une fonction universelle : celle d'une occupation des corps en ses lieux, en l'espace d'une pratique de déplacement des réalités de la situation syrienne — dont le sujet est externe —, et de sublimation — à partir de son propre réel — des horreurs dont l'identité individuelle et collective est empreinte⁵⁰.

Dans une recherche plus conceptuelle des correspondances complexes, ou plus précisément des synchronies entre le corps et l'espace, l'artiste Eve Bonneau (en collaboration avec Tania Solomonoff) décrit l'une de ses performances durationnelles les plus récentes (« Synchronie », 2017), comme un voyage d'occupation sensorielle de l'espace environnant. Le mimétisme y sert d'instrument de mesure et d'expérience pour les corps en interaction dans l'espace et le temps. La *mimésis* s'envisage ici comme ce qui déploie l'identification de l'acte humain à l'architecture des lieux, et non une imitation *stricto sensu* de l'objet par sa copie. La synchronie ne produit pas une réduplication de ce qui est donné, mais *une autre présentation*, ou la présentation *d'autre chose* — en l'occurrence ici un supplément du lieu par les corps —, qui n'était pas encore là, donnée ou présente⁵¹. La performance n'y est pas seulement celle du sujet mais d'un même espace-temps

⁴⁸ Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, op. cit., p. 107.

⁴⁹ Josette Féral, *Théorie et Pratique du théâtre*, op. cit., p. 188.

⁵⁰ Propos élaborés en référence à la représentation et aux informations du programme du *kunstenfestivadesarts* : *Notes sur Displacement*, Mithkal Alzghair, 2017.

⁵¹ Philippe Lacoue-Labarthe, *L'Imitation des modernes*, op. cit., p. 24, 25.

dont la pratique du lieu le traverse et l'organise en une durée. L'architecture y est conçue comme présence et expérience physique, où les corps, les voix, les mouvements et les espaces entrent dans une forme de concordance sensorielle incluant le public en interaction⁵².

La performance ne se définit plus dans une perspective frontale et binaire de la représentation qui modèle notre relation au monde, où l'homme est face à la réalité comme à un spectacle, à un tableau. Elle adopte une fonction interactionnelle et relationnelle qui module et modifie nos rapports au monde. Le spectateur n'est plus l'espace d'un « non-lieu », étranger à la représentation, mais en situation relationnelle et interactionnelle, en lieu de réflexion, d'écoute et d'expérience qui module et modifie nos rapports intellectuels et sensoriels au contexte, à l'autre, à l'environnement.

Des performances telles que « Bright » et « Pure/Embodiment » de Christian Bakalov ou « Slugs' Garden/ cultivo de Babosas » de Fabian Barba et Esteban Donoso (Kunstenfestivaldesarts, 2017) ont pour particularité de mettre en œuvre des environnements ou ce que l'on pourrait désigner des « installation-performances ». Ces expériences d'intégration sensible et réelle des corps dans la durée mettent en place des mécanismes qui évitent ou opacifient le champ visuel, à l'origine du discernement ou des modes de jugement rationnels, de sorte à éviter le clivage représentationnel. Là où le corps, dans une logique de la sensation apparaît comme « non-lieu », réduit à l'expérience physique des sens, il peut être envisagé comme espace métonymique des événements, comme lieu de culture : le sujet, comme espace sensible, s'y trouve intégré au lieu qui lui est propre, en son corps original qu'il occupe, en relation à l'environnement, à l'altérité, à l'histoire. Les corps sont des espaces-temps qui s'élaborent en lieux de « cultivation » : de l'expérience sensible et perceptive des corps à l'origine de leur entrée dans la connaissance. Non plus sur le mode exclusif du mimétisme, mais d'« événementialité » du sentir, de mise en œuvre des modalités sensibles et perceptives de nos réalités dans les processus de

⁵² Propos élaborés sur base d'observations et de participations aux performances, d'entretiens avec l'artiste Eve Bonneau et d'informations issues de son site : <http://evebonneau.tumblr.com/>, consulté le 28 mai 2017.

cognition⁵³. À l'activité mimétique de la *mimêsis* aristotélicienne⁵⁴, comme fonction instinctive et cognitive de l'homme qui apprend par imitation, identification et distinction des manières de faire, l'événement implémente le « non-lieu » du corps de la représentation en un lieu de devenir-sensible de toute pensée et de devenir-pensée de toute matérialité sensible⁵⁵.

L'art comme transformation de la pensée en expérience sensible de la communauté se révèle aux parlements des corps à la Documenta 14 (2017). La mise en œuvre d'une stratégie de la joie fait de l'épicentre des rapports de pouvoir, de l'espace de la peur, de l'exclusion, des discriminations, le lieu de représentation et d'expression démocratique de la troisième personne, plurielle, minoritaire et extérieure à un supposé « nous » que l'État-nation est censé protéger. Ce n'est plus le droit à l'humanité ou à la normalité qui s'y trouve revendiqué mais la représentation de toutes les présences et absences originales d'être animal, monstrueux, mutilé, *queer*, etc. comme autant de modes de résistance à la peur et à la violence, à l'ère du capitalisme techno-patriarcal-militaire. Une transition stratégique s'opère par des chemins qui mènent au lieu d'un rassemblement expérimental d'utopie collective, de ré-appropriation et de ré-affectation pacifistes des corps par un partage sensible des performances et des savoirs⁵⁶.

Au-delà du principe binaire de la représentation, d'interprétation (performance) et de présentification illusoire de mondes et de personnages de fiction, il y a adoption d'une posture trans-représentationnelle : de traversées, de changements des modalités bipolaires qui plongent dans l'aliénation des identifications factices à des modèles réels, fictifs, de représentation de genres. Les événements, de toutes sortes

⁵³ Henri Bergson, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, Paris, P.U.F., « Quadrige », édition électronique, p. 459. « Notre intelligence est le prolongement de nos sens. Avant de spéculer, il faut vivre, et la vie exige que nous tirions parti de la matière, soit avec nos organes qui sont des outils naturels, soit avec les outils proprement dits, qui sont des organes artificiels. Bien avant qu'il y eût une philosophie et une science, le rôle de l'intelligence était déjà de fabriquer des instruments, et de guider l'action de notre corps sur les corps environnants. »

⁵⁴ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1448b 5-10.

⁵⁵ Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, *op. cit.*, p. 70-71.

⁵⁶ Propos élaborés en référence à l'événement et aux informations du programme de la Documenta 14 : *The Parliament of Bodies: The Strategy of Joy*, 08-10 septembre 2017, en ligne : <http://www.documenta14.de/en/calendar/24986/the-strategy-of-joy>, consulté le 08/09/2017.

– de l'art (de la) performance, du théâtre⁵⁷, de la danse ou autres –, se font lieux de performances et de re-présentations originales : des présents auxquels l'espace, le mouvement et la parole sont accordés, des sans-voix, anonymes enserrés dans le silence, des absents qui ne peuvent être là ; d'élaboration des interactions et des espaces entre eux, d'intégration et appropriation des affects, des histoires, des savoirs en leurs lieux, de résistance et dés-identification aux terreurs intimes et politiques de répression et de censure, de subjectivations et d'objectivations originales éthiques, esthétiques et politiques.

Barbara Roland

(Docteure en Information et Communication –
Département des arts vivants – TaPRA – THEA- *STRIGES*)

⁵⁷ Je pense particulièrement aux pièces autobiographiques, au théâtre documentaire et du réel de Jacques Delcuvellerie (« Rwanda 94 »), de Milo Rau (International Institute of Political Murder), entre autres.

BIBLIOGRAPHIE

- ALZGHAIR, Mithkal, *Notes sur Displacement*, programme du kunstenfestivaldesarts, Bruxelles, 2017.
- ARISTOTE, *Poétique*, France, Le Livre de Poche, 1990.
- ARTAUD, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, « Folio/Essais », 1964.
- AUGÉ, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, France, Éditions du Seuil, « La librairie du XXI^e siècle », , 1992.
- AUSTIN J. L., *How to do Things with Words* [1962], traduit par G. Lane, *Quand dire c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.
- BECKETT, Samuel, *Oh les beaux jours* suivi de *Pas moi*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1963.
- BERGSON, Henri, *La pensée et le mouvant. Essais et conférences*, P.U.F., « Quadrige », édition électronique.
- BIET, Christian et KUNTZ, Hélène, « THÉÂTRE OCCIDENTAL - La dramaturgie », *Encyclopædia Universalis*, en ligne : <http://www.universalis.fr/encyclopedie/theatre-occidental-la-dramaturgie/>, consulté le 28/06/2015.
- BONNEAU, Eve, <http://evebonneau.tumblr.com/>, consulté le 28/05/2017.
- BOUKO, Catherine, *Théâtre et réception. Le spectateur postdramatique*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, Dramaturgies n° 26, 2010.
- BOURCIER, Marie-Hélène, *Queer Zones 3. Identités, cultures et politiques*, Éditions Amsterdam, Paris, 2011.
- BRECHT, Bertolt, *Écrits sur le théâtre 1*, Paris, L'Arche, 1967.
- BUTLER, Judith, *La Vie psychique du pouvoir, L'assujettissement en théories*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2002.
- BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York, Routledge, 1990, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité* [1999], Paris, La Découverte, « Poche », 2006.
- CARLSON, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, UK, USA, Canada, Routledge, 2004.

- DE CERTEAU, Michel, *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*, Paris, Gallimard, « Folio-Essais », 1990.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Rhizome introduction*, Paris, Les Éditions de minuit, 1976.
- DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- FÉRAL, Josette, *Théorie et Pratique du théâtre*, France, L'Entretemps, 2011.
- FÉRAL, Josette, « De la performance à la performativité », dans Christian Biet et Sylvie Roques (dir.), *Communications* n° 92, janvier 2013, *Performance le corps exposé*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Centre Edgar Morin, Paris, Le Seuil, 2013.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, Londres, Routledge, 2008.
- FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits : 1954-1988*, t. IV (1980-1988) [1984], Paris, Gallimard, 1994.
- FREUD, Sigmund, *Mourning and Melancholia*, Collected Papers, Joan Riviere (dir.), New York, Basic Books, 1949.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil, 1982.
- GIRARD, René, *Le Sacrifice*, Bibliothèque nationale de France, 2003.
- GOUHIER, Henri Gaston, *L'Essence du théâtre*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 2002.
- HAGELSTEIN, Maud, « La non performativité de la performance », *Imagination et performativité*, Klesis Revue philosophique 28, 2013.
- HELBO, André, *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant ?*, Paris, Klincksieck, 2007.
- JULIA, Jean-Thierry, « Rhizome, réseau et petit-monde (Gilles, Henri, Paul... et les autres) », *Sciences de la société*, 91, 2014, en ligne : <http://sds.revues.org/918>, consulté le 05/09/2017.
- KULLMANN, Benoit, *Narcisse, Echo, et le mythe des neurones miroirs*, conférence, cercle castellion, Auditorium du MAMAC, Vendredi 16 décembre 2011 en ligne : <http://cerclesebastienkastellion.blogspot.be/2012/04/conference-de-benoit-kullmann-narcisse.html>, consulté le 25/05/2014.

- LABARRIÈRE, Jean-Louis, « Phantasia et Mimèsis d'Aristote à Batteux... et retour », dans Thierry Lenain et Danielle Lories, *Mimèsis approches actuelles*, Bruxelles, La lettre volée, 2007.
- LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, *L'Imitation des modernes*, Paris, Galilée, 1986.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *La Condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979.
- MARIN, Louis, *De la représentation*, Paris, Gallimard/Le Seuil, 1994.
- PAUTRAT, Bernard, « politique en scène : Brecht », dans Sylviane Agacinski, *Mimesis desarticulations*, Paris, Aubier-Flammarion, 1975.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.
- PRECIADO, Paul B., *The Parliament of Bodies: The Strategy of Joy*, 08-10 septembre 2017, en ligne : <http://www.documenta14.de/en/calendar/24986/the-strategy-of-joy>, consulté le 08/09/2017.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, Éditions de la Fabrique, 2000.
- RICŒUR, Paul, *Temps et récit. Tome 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.
- RIZZOLATI, Giacomo et SINIGAGLIA, Corrado, *Les Neurones miroirs*, Paris, Odile Jacob, « Poches », 2011.
- ROLAND Barbara, « Performance, représentation, événement », *Hybrid*, n°4, *Malaise dans la représentation*, Labex Artsh2h, parution du numéro prévue pour le 15 novembre 2017.
- SAVRAN, David, « *Death of the Avantgarde* », *TDR* 49, 3 (2005), 2004.
- SCHECHNER, Richard, *Performance Studies. An Introduction* (second edition 2006), New York, Routledge, 2002.
- SCHECHNER, Richard, *Performance. Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*, Montreuil, Théâtrales, 2008.
- ZERBIB, David, « Efficacité et flux sans gain : pour une théorie critique de la performance », dans Marc Jimenez, *La Création artistique face aux nouvelles technologies*, Paris, Klincksieck, « L'Université des arts », 2007.
- ZERBIB, David, « La performance est-elle performative ? », *artpress2*, n°18, 2010.