

Entre théâtralité et performativité

Anne-Marie St-Jean Aubre

Number 155 (2), 2015

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/77906ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

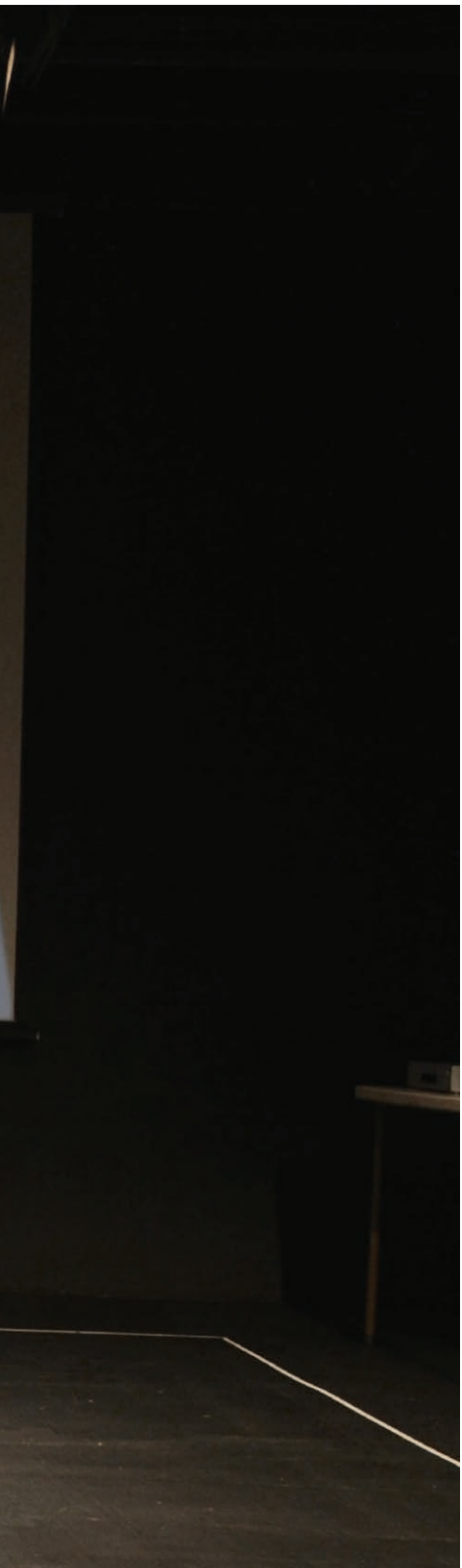
[Explore this journal](#)

Cite this article

St-Jean Aubre, A.-M. (2015). Entre théâtralité et performativité. *Jeu*, (155), 64–67.



Show Real Drama de Keren Cyttar (2011).
© Courtoisie de DiverseWorks



ENTRE théâtralité ET performativité

C'est sur la frontière entre la représentation, en quelque sorte artificielle, et la performance, dite réelle et authentique, que plusieurs artistes situent leurs œuvres, avec l'objectif de la repousser, de la critiquer ou de la nier.

Anne-Marie St-Jean Aubre

En 1952, le critique d'art Harold Rosenberg écrit l'article *The American Action Painters*, où il suggère, en abordant le travail de Jackson Pollock, que l'art est un événement, une action, ce que lui inspire le mode de création propre au peintre, croqué par des photographies et un film réalisé par Hans Namuth. On y voit, en effet, Pollock agir à l'intérieur de la surface délimitée par une toile non tendue, étalée au sol, laissant gicler de la peinture d'un pinceau agité au-dessus d'elle afin de produire un réseau aléatoire et spontané de traits enchevêtrés.

En 1967, Michael Fried dénonce de son côté l'art minimal dans *Art and Objecthood*, lui reprochant d'interpeller directement le spectateur en faisant écho à sa dimension corporelle. En partageant avec lui un même espace et en provoquant une expérience de l'ordre de la rencontre, l'œuvre s'inscrivait en porte-à-faux avec le principe d'autonomie de l'art cher au modernisme. Plusieurs des enjeux au cœur de la performance nourrissent ces deux positions, soit la temporalité, la présence du corps, la prise en compte de l'espace et la mise en scène d'une expérience. Pourtant, il n'est pas question de spectacle ou de présence *live* dans ces œuvres qui, somme toute, pourraient paraître comme des objets artistiques traditionnels : une toile accrochée au mur, une sculpture posée au sol.

Pourquoi revenir sur ces deux visions de l'art dans un texte qui se propose de réfléchir aux croisements entre arts visuels et théâtre ? Notamment pour montrer que la théâtralité n'est pas uniquement convoquée par les œuvres qui se réclament de la performance, et que ses effets sont plus complexes qu'il n'y paraît, mais également pour suggérer deux avenues de réflexion, interrogeant soit la production, soit la réception des œuvres. Au croisement de ces deux avenues : la question des conventions propres à chacune des disciplines, qui sont à chaque fois interrogées, bousculées ou critiquées.

ESPACE, DURÉE, MISE EN SCÈNE, REPRÉSENTATION

Arts vivants et performance sont souvent opposés : d'un côté se trouveraient les arts de la représentation, alors que de l'autre se trouverait plutôt la présence sans artifices, directe, c'est-à-dire *réelle* et *authentique*. Theron Schmidt fait remarquer que cette opposition suppose l'existence de coulisses, d'un lieu qui serait l'envers de la représentation, où tomberaient les masques, et donc d'une réalité cachée qui serait plus réelle, authentique, que celle qui est d'abord affichée. Se basant sur les propos d'Alice Rayner, il poursuit en affirmant que ce qu'on considère comme la réalité ne serait qu'un effet du dispositif scénique, le produit de la division spatiale entre scène et coulisses¹. Avec l'articulation des théories performatives, qui suggèrent que toute identité est le résultat d'une répétition de conventions déjà énoncées, parfois subverties ou remises en question de l'intérieur, la frontière entre présentation et représentation devient de plus en plus difficile à localiser, fragilisant du même coup l'horizon à partir duquel s'est construite cette classification.

M&A de Goldin+Senneby, exposition présentée à la galerie d'art contemporain SBC en 2014, à l'occasion de la Biennale de Montréal. Sur la photo : Patrice Martre. © Guy L'Heureux



1. Theron Schmidt, « Troublesome Professionals: On the speculative reality of theatrical labour », *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, vol. 18, n° 2, 2013, p. 21.

**Arts vivants et performance sont souvent opposés :
d'un côté se trouveraient les arts de la représentation
alors que de l'autre se trouverait plutôt la présence sans artifices,
directe, c'est-à-dire réelle et authentique.**

Des œuvres comme celles de Keren Cytter, Jérôme Bel ou Tino Sehgal s'attardent à cette frontière. Cytter, dans la performance *Show Real Drama* (2011), met en scène une comédienne professionnelle qui, consciente d'être en train de jouer sur scène, mêle les deux niveaux d'expérience au point où il devient difficile de les départager, alors que les danseurs et performeurs de Sehgal et de Bel accostent directement le spectateur devenu participant. Si Cytter investit l'œuvre comme un lieu de médiation servant de déclencheur à cette réflexion chez le spectateur, assis confortablement face à la performance, celles de Sehgal et de Bel, en interpellant directement un spectateur singulier, brisent la distance imposée par la convention du 4^e mur en faisant de l'œuvre une rencontre intersubjective. D'autres dispositifs opérant un renversement déplacent la fonction du spectateur en le transformant en objet du regard, le forçant à prendre conscience qu'il est toujours, lui aussi, « en représentation ». Luis Jacob, dans l'exposition *Tableaux vivants*, jouait sur ce plan en installant, au centre de la salle d'exposition plongée dans la pénombre, une deuxième salle vitrée et fortement éclairée, où les spectateurs devaient entrer pour observer des toiles quasi monochromes. En délimitant deux espaces et en imposant un cadrage au regard positionné à l'extérieur, évoquant ainsi la scène, Jacob attirait l'attention sur l'acte de réception, transformant du même coup le spectateur campé dans sa réalité quotidienne en un acteur.

UN CAS DE FIGURE : GOLDIN+SENNEBY, M&A (FUSIONS ET ACQUISITIONS)

À l'occasion de la dernière édition de la Biennale de Montréal, la galerie d'art contemporain SBC a invité le duo Goldin+Senneby à réaliser *M&A* (2014), un projet reposant sur le travail d'un acteur professionnel répétant son texte en sollicitant l'aide des spectateurs. L'œuvre avait de particulier que la durée du contrat de l'acteur dépendait des revenus générés par un investissement en bourse, qui garantissait son salaire.

Commentaire soulignant la précarité des conditions de travail des acteurs et des artistes, l'œuvre donnait également une forme visible à la spéculation qui agit au cœur du marché financier, faisant ressortir par association la croyance sur laquelle reposent les deux pratiques réunies par la performance : en effet, le théâtre exige tacitement du spectateur qu'il suspende son jugement afin d'entrer dans le récit, alors que l'investisseur doit croire en la prévisibilité du marché financier et dans la valeur qu'il accorde aux produits qui y sont échangés pour y transiger. L'œuvre est intéressante au regard de l'argumentaire de ce texte puisqu'elle complexifie davantage le partage entre représentation et réalité. À titre de « performance déléguée² », un concept articulé par Claire Bishop, elle met en scène un performeur engagé pour ses compétences professionnelles, appelé à *jouer* ce qu'il est réellement, soit un acteur dont le travail consiste à apprendre un texte, à le répéter et à imaginer des manières de le rendre.

En entrant dans la salle principale de SBC, j'ai rapidement pris conscience des termes de l'expérience puisque le comédien m'a encouragée à suivre la scène en consultant un des nombreux scripts disponibles, dont j'étais invitée à lire à voix haute les didascalies. Ainsi, je suis devenue malgré moi participante d'une expérience dont la durée, bien qu'elle n'était pas strictement imposée, dépendait directement de la longueur du script, ce qui rendait difficile toute interruption une fois la scène amorcée. Grâce au texte, je pouvais départager ce qui relevait de la fiction de ce qui paraissait être une conversation authentique avec l'acteur, mais il était impossible de chasser tout doute de mon esprit. Bishop, à propos d'œuvres performatives impliquant des acteurs qui s'infiltraient dans des situations sans pour autant se dévoiler, suggère que « cette forme de "théâtre invisible" vise moins à sensibiliser qu'à insérer un doute

dans l'esprit du spectateur quant à son expérience de la vie quotidienne³ ». Mais qu'est-ce que ce niveau d'expérience qu'on associe à la « vie quotidienne » ? Si l'on convient, en paraphrasant le théoricien de l'art Sven Lütticken, que dans le contexte de l'économie postfordiste, où le secteur des services prend de plus en plus d'importance, il n'est plus question de se présenter comme une force de travail interchangeable, mais de se vendre en vantant ses qualités singulières, alors il n'y a qu'un pas à faire pour suggérer que la question de la performance, développée dans l'univers de la culture et du spectacle, infiltre toutes les sphères de la vie⁴. Ce à quoi Goldin+Senneby semblent faire allusion en instaurant justement un dialogue entre leur projet et les mondes de la finance, du capitalisme et du marché du travail. Là réside probablement l'argument le plus fort contribuant à fragiliser la distinction entre réalité et fiction, authenticité et représentation, sur laquelle repose encore l'opposition entre théâtre et performance. ●

3. *Ibid.*, p. 224 (traduction de l'auteure).

4. Sven Lütticken, « An Arena in Which to Reenact », dans Lütticken, Sven (éd.), *Life Once More. Forms of Reenactment in Contemporary Art*, Rotterdam, Witte de With, Center for Contemporary Art, 2005, p. 17.

Anne-Marie St-Jean Aubre

a étudié à l'Université du Québec à Montréal. Elle s'intéresse à la construction des identités à l'intersection de plusieurs discours, incluant le genre, la culture, le sexe, la race. En mars 2015 s'ouvrira l'exposition de groupe *De la parole aux gestes*, son dernier commissariat présenté par le Musée d'art contemporain des Laurentides.

2. Claire Bishop, « Delegated Performance: Outsourcing Authenticity », dans *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londres et New York, Verso, 2012, p. 219-239.