
Performance

Luca Greco

Référence électronique

Luca Greco, Performance. *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics*. Mis en ligne le 15 octobre 2018. Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/notice/performance/>.

Le *Publictionnaire. Dictionnaire encyclopédique et critique des publics* est un dictionnaire collaboratif en ligne sous la responsabilité du Centre de recherche sur les médiations (Crem, Université de Lorraine) ayant pour ambition de clarifier la terminologie et le profit heuristique des concepts relatifs à la notion de public et aux méthodes d'analyse des publics pour en proposer une cartographie critique et encyclopédique.

Accès : <http://publictionnaire.huma-num.fr/>

Cette notice est mise à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'utilisation commerciale - Pas de modification 3.0 France.

Pour voir une copie de cette licence, visitez <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/fr/> ou écrivez à Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA.



Performance

Selon le point de vue adopté et le cadre théorique mobilisé, le mot « performance » peut désigner un *genre artistique* puisant ses sources d'inspiration dans les arts plastiques, le théâtre, la danse, la musique et la peinture..., un *genre discursif* avec des caractéristiques linguistiques et rhétoriques spécifiques, et un *dispositif théorique* extrêmement puissant pour analyser le monde. Ces trois perspectives seront présentées successivement et la conclusion portera sur un bilan terminologique autour des termes « performance », « performativité » et « performatif ».

La performance en tant que genre artistique

La performance, en tant que genre artistique, peut se définir comme une action se déroulant une fois pour toutes, pour et avec un public. Le terme est souvent utilisé en opposition à une vision du théâtre ancrée dans l'idée d'un personnage à incarner et racontant une histoire devant un public. De ce fait, la performance est irréductiblement expérientielle, elle interroge radicalement les dichotomies classiques « scène vs coulisse », « acteurs vs public » et elle est fortement ancrée dans les pratiques sociales, voire langagières, des participant·e·s (Greco, 2017).

Face à la performance, nous sommes confronté·e·s non seulement à une multiplicité de repères historiques, années 1970, années 1950-1960, début du siècle passé, et peut-être plus avant, mais aussi à un florilège lexical. En effet, ce type de pratiques peut être décrit dans la littérature et par les artistes mêmes avec des termes différents, mais renvoyant néanmoins au champ sémantique de l'action : *action*, *happening*, *event*, *performance*... Malgré ces différences lexicales et les nuances sémantiques qui y sont associées (faisant référence entre autres paramètres à la durée, au degré de structuration de l'événement, au rôle accordé au public...), la critique et les chercheur·e·s en *Performance Studies*, mais également les artistes, pourront désigner ces pratiques, à différents moments de leur trajectoire, de « performances » acquérant ainsi le statut d'un terme générique.

Selon Rebecca Schneider (1997 : 219), le mot « performance » apparaît dans les années 1970 pour décrire à la fois des pratiques artistiques qui émergent dans les années 1950 aux États-Unis, en Europe et au Japon et des propositions émanant des avant-gardes dadaïstes et futuristes du début du XX^e siècle. Entre autres caractéristiques, ces pratiques partagent un goût prononcé pour la provocation, une critique radicale de l'*establishment* artistique et des lieux traditionnels de la culture et la recherche de nouveaux langages (Goldberg, 1988). D'autres chercheur·e·s identifient autour de la Renaissance italienne, le Quattrocento, et notamment dans certaines statues du Bernin (Apollo et Daphné) quelques traits typiques de la performance (Warwick, 2012). En effet, la théâtralité et le mouvement dans lesquels les statues sont représentées font penser à une dimension processuelle, théâtrale et kinésique de l'art que l'on retrouve dans nombreuses performances.

La présence du public n'est pas un trait nécessaire et suffisant pour qu'on puisse parler de performance (Boulouch, Zabunyan, 2011 : 13). En effet, lors d'une performance, on peut se trouver face à un public composé d'une personne ou alors ne pas avoir de public du tout car elle peut être filmée et transmise dans un autre espace-temps. La performance peut être encore annoncée et ne jamais avoir lieu et pour autant déclencher des interventions sur la presse ou les réseaux sociaux. De ce fait, on peut considérer ces réactions comme constituant la performance elle-même.

Celle-ci peut se dérouler dans un musée, une galerie, un appartement, une voiture, en plein air... En général, la performance questionne l'espace et le temps de l'œuvre artistique. Par exemple, dans une performance de Marina Abramovic jouée au Moma à l'occasion de sa rétrospective « The Artist is Present » (2010), l'espace scénique est constitué par un carré au sein duquel l'artiste et un membre du public sont assis face-à-face. Néanmoins, on peut considérer que cet espace inclut également les corps du public assis par terre en train de regarder la scène et attendant leur tour pour participer à l'événement. Si l'espace scénique est négocié à l'avance entre l'artiste et la direction du musée, c'est souvent le public, par la façon dont il s'installe ou bouge dans l'espace, qui crée les frontières spatiales de la performance et les contours avec d'autres activités possibles. De plus, la performance peut se prolonger dans d'autres espaces-temps comme ceux de YouTube ou des réseaux sociaux dans et grâce auxquels la performance peut être postée, commentée, déjouée, rejouée.

En tant que genre artistique, la performance se situe en continuité et en rupture avec le théâtre (Danan, 2013). Dans le premier cas de figure, le texte est considéré comme étant second, facultatif, ou bien comme une source d'inspiration. On parle aussi de « théâtre performatif » en soulignant par là les zones de porosité entre ces deux genres et la manière dont le théâtre a su intégrer les éléments de la performance dans ses propositions : le focus sur l'expérience et la corporalité des actrices et des acteurs, l'introduction de nouvelles technologies (Feral, 2011 : 109), la mise en place de plusieurs spatialités et une décentralisation du texte. Dans cette perspective, le texte peut constituer juste une lointaine source d'inspiration ou bien il peut contribuer avec le son et l'image à la mise en place d'une vision multisémiotique et holistique de la construction du sens.

Dans le second cas, la performance s'est construite en évidente opposition au théâtre et, en règle générale, contre les lieux institutionnels de la culture. Nous sommes du côté des arts plastiques, avec un focus sur l'action, l'image, le corps et une interdisciplinarité assumée. Deux exemples emblématiques.

Le premier est celui tiré de la performance *Washing, Tracks, Maintenance: Outside Inside* (1973) de l'artiste Mierle Laderman Ukeles. Il s'agit pour cette dernière de laver avec de l'eau et du savon les sols d'un musée et le trottoir qui se trouve juste à son entrée. Ce qui est interrogé est le caractère privé d'une activité, se faisant régulièrement dans les maisons, dans un espace public comme celui du musée, à un moment où on ne s'attendrait ni à voir quelqu'un faire du ménage pendant les heures d'ouverture, ni à voir que ce travail soit fait par une blanche.

Ce ne sont donc pas seulement la distinction entre espace privé et espace public, et le caractère racisé d'une action comme le ménage qui sont mis en question, mais aussi les frontières spatio-temporelles des actions et la mise à l'écart dans la définition d'un événement artistique de tout ce qui permet à une œuvre d'exister et d'être vue en et par un public. Faire le ménage pour Mierle Laderman Ukeles n'est pas dissocié des œuvres dans un musée. Alors que les institutions comme les musées tendent à cacher ces activités accomplies par un personnel mal payé, racisé et genré (pour la plupart des femmes noires) et issu de classes défavorisées, pour Mierle Laderman Ukeles ces pratiques quotidiennes doivent être valorisées et considérées comme étant constitutives de l'œuvre et de sa visibilité. De ce fait, cette performance contribue à créer ce que les ethnométhodologues appellent des expériences de rupture de routine (« *breaching experiments* », voir Garfinkel, 1967) : des décalages interprétatifs, des ruptures dans les attentes normatives des participant·e·s.

Un autre exemple emblématique de performance est donné par ce qui, pour de nombreux chercheur·e·s, est considéré comme une performance avant la lettre. C'est notamment le *Untitled Event* (1952) de John Cage avec le peintre Robert Rauschenberg, le pianiste David Tudor, le danseur Merce Cunningham, et les poètes Charles Olson et Mary Caroline Richards. Dans cette performance, se déroulant dans un des lieux mythiques de l'art contemporain nord-

américain, le Black Mountain College, plusieurs actions ont lieu au même moment : de la danse, la lecture d'un poème, des tableaux suspendus, des sons émis, un chien qui se balade, et le public qui déambule dans un espace ouvert et non séparé par l'espace de la scène et celui du public. Interdisciplinarité assumée, pas de séparation entre public et scène, l'art qui rencontre la vie, la performance en tant que genre artistique est déjà là.

La performance en tant que genre discursif

Dans le cadre de l'anthropologie linguistique d'inspiration nord-américaine, la performance n'a pas le même sens que précédemment. Elle est plutôt appréhendée en tant que *genre discursif*. Dans cette perspective, la performance désigne une modalité spécifique de communication parlée dans laquelle l'orateur·rice est responsable des contenus et des formes de son message vis-à-vis d'une audience (Bauman, 1975).

Que ce soit le célèbre [discours de Martin Luther King « I have a dream » en 1963](#), ou bien la [prise de parole d'Hillary R. Clinton à la Conférence de Pékin en 1995](#), ou encore l'[intervention d'Emma Gonzáles en 2018 contre l'usage des armes à feu](#), nous sommes en présence de performances verbales dans lesquelles les locuteur·rice·s font preuve d'une véritable compétence oratoire pour laquelle il·elle·s vont être de fait évalué·e·s, apprécié·e·s, critiqué·e·s.

En l'espèce, la performance permet de souligner les capacités oratoires du·de la performeur·euse allant au-delà du contenu propositionnel et d'accorder à l'audience une importance primordiale dans l'élaboration du sens. L'audience est considérée comme co-auteur·e du message du·de la performeur·euse et non pas comme un simple destinataire du message. Dans cette perspective, les applaudissements qui ponctuent le discours d'un·e orateur·rice construisent le sens du texte. Ici, la performance est pensée comme étant éminemment multisémiotique. Elle s'accomplit par un ensemble de ressources variées telles que le chant, la danse, la musique, mais aussi le corps et les sens. La performance en tant que genre discursif multiplie les formes de participation (Bornand, Leguy, 2013) en interrogeant ainsi la dichotomie « orateur·rice vs public » comme c'est le cas pour le couple catégoriel « acteur·rice·s vs spectateur·rice·s » dans la performance en tant que genre artistique. Si ce type de genre discursif est traditionnellement associé à des pratiques cérémonielles, magico-religieuses, politiques comme les mariages, les funérailles, les rites d'initiation ou les discours politiques face à une audience, ce terme a tendance aujourd'hui à se propager à d'autres contextes plus informels. Dans ce cas, une part importante est consacrée au rôle de l'auditoire dans la co-construction du message et aux compétences oratoires déployées par les locuteur·rice·s pour convaincre, attirer l'attention de son public (Goodwin, 1990) ainsi qu'à la dimension intertextuelle, collective et incarnée de toute pratique langagière (Greco, 2016).

La performance en tant que dispositif théorique et politique

Avec ses variantes autour de la théâtralité et du drame, la performance a été traitée en tant que *dispositif métaphorique*, un outil théorique puissant de description du monde dans une multiplicité de champs disciplinaires : l'anthropologie (Turner, 1987), la sociologie (Goffman, 1956), la linguistique (Chomsky, 1965) et les études de genre (Butler, 1990)...

Si les travaux d'Erving Goffman contribuent à installer la métaphore dramaturgique et le vocabulaire descriptif emprunté au théâtre (acteurs, représentation, scène, coulisses...) dans les sciences sociales pour décrire les interactions sociales, ceux de Judith Butler permettent de penser le genre au prisme de la théâtralité (Berger 2013), voire de la performance et de la performativité (Greco, Kunert, 2016).

La performance telle qu'elle est mobilisée dans les travaux de la philosophe fait référence principalement aux spectacles de *drag queens*. Dans ce cas précis, ce qui semble justifier l'usage du terme « performance » réside moins dans une radicalité artistique typique de

certaines propositions des années 1960 que dans le caractère politiquement subversif de telles actions. Dans cette perspective, ce qui est mis en scène par les *drag queens* relève de la performance à la fois parce que nous sommes face à un événement « théâtral » et parce qu'elles permettent de rendre compte du genre en tant que fiction (vs réalité ontologique stable).

Un bilan terminologique : performance, performativité et performatif

En effet, ce que l'on nomme parfois comme « performance » semble renvoyer à un usage de sens commun du terme. Comme le montre la définition proposée par le *English Oxford Living Dictionaries* (<https://en.oxforddictionaries.com/definition/performance>), en anglais, ce terme peut désigner plusieurs formes artistiques et pas nécessairement subversives ou avant-gardistes :

- i) an act of presenting a play, concert, or other form of entertainment: *'Don Giovanni had its first performance in 1787'*;
- ii) an act of performing a dramatic role, song, or piece of music: *'Bailey gives a sound performance as the doctor'*.

De ce fait, lorsqu'on utilise le terme « performance » en anglais, on peut faire référence à une action menée par l'artiste italienne Gina Pane, mais aussi à un concert de Madonna ou joué par un orchestre symphonique ou encore à une pièce de théâtre mettant en scène des auteurs aussi divers que William Shakespeare ou Claudine Galea.

Comme on vient de le voir, le terme *performance* peut être appréhendé selon au moins trois cadres interprétatifs : le genre artistique, le genre discursif et le dispositif théorique. Dans les trois cas, le focus se situe autour de la performance en tant qu'action accomplie devant, pour et avec un public imaginé, réel, ou médiatisé par la technologie ou dont l'absence provoque un ensemble de réactions donnant corps, de fait, à la performance.

Les travaux autour de la performance mobilisent bien souvent des termes lexicalement dérivés dont l'usage rend les frontières sémantiques entre les catégories assez opaques et qu'il convient ici de distinguer : performance, performativité et performatif.

Le terme *performativité*, tel qu'il est mobilisé par Judith Butler (1990, 1993), permet de montrer que la façon dont les participant·e·s accomplissent leur(s) genre(s), ce qui se situe au niveau de l'action et de la performance, n'est pas totalement dénouée de contraintes sociales et historiques. Dans ce cas de figure, la performativité renvoie tantôt à un horizon normatif au sein duquel les pratiques de (de)construction du genre ont lieu ; tantôt à un ensemble de pratiques par et dans lesquelles les normes de genre se stabilisent par la répétition d'un certain nombre d'actions dans le temps. Dans ce cadre, on peut imaginer que le genre est plutôt interprétable comme une performance qui se construit ou se déconstruit à l'intérieur de ce que Judith Butler appelle la performativité et que dans les approches socioculturelles à l'étude du langage on désignerait plutôt par « contexte » (Duranti, Goodwin, 1992) un cadre socio-culturel au sein duquel les pratiques sociales, genrées, émergent et acquièrent du sens. Enfin, le performatif dont se sert également Judith Butler pour penser le genre dans une perspective praxéologique est une catégorie issue de la philosophie du langage (Austin, 1962) pour désigner des énoncés qui réalisent l'action qu'ils sont en train d'énoncer (« je déclare la séance ouverte »). Le genre, en l'occurrence, pourra être pensé à la fois comme une *performance* (action) s'accomplissant en, pour et avec un public, un *performatif*, c'est en réalisant un certain nombre d'actions que nous performons le genre et au prisme de la *performativité* : un cadre d'attentes normatives historiquement situées rendant les genres que nous accomplissons quotidiennement, descriptibles, intelligibles, et plus ou moins stables.

Bibliographie

- Austin J. L., 1962, *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par G. Lane, Paris, Éd. Le Seuil, 1970.
- Bauman R., 1975, « Verbal Art as Performance », *American Anthropologist*, 77 (2), pp. 290-311.
- Berger A.-E., 2013, *Le Grand Théâtre du genre. Identités, sexualités et féminisme en Amérique*, Paris, Belin.
- Bornand S., Leguy C., 2013, *Anthropologie des pratiques langagières*, Paris, A. Colin.
- Boulouch N., Zabunyan E., 2011, « Introduction », pp. 13-24, in : Bégoc J., Boulouch N., Zabunyan E., éd., *La Performance. Entre archives et pratiques contemporaines*, Rennes, Presses universitaires de Rennes. Accès : http://www.pur-editions.fr/couvertures/1294912157_doc.pdf.
- Butler J., 1990, *Trouble dans le genre*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Kraus, Paris, Éd. La Découverte, 2005.
- Butler J., 1993, *Ces corps qui comptent*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C. Nordmann, Paris, Amsterdam, 2009.
- Chomsky N., 1965, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge, MIT Press.
- Danan J., 2013, *Entre théâtre et performance, la question du texte*, Arles, Actes Sud.
- Duranti A., Goodwin C., éd., 1992, *Rethinking Context. Language as an Interactive Phenomenon*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Garfinkel H., 1967, *Studies in Ethnomethodology*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall.
- Goffman E., 1956, *La Mise en scène de la vie quotidienne. La présentation de soi*, vol. 1, trad. de l'anglais par A. Accordo, Paris, Éd. de Minuit, 1973.
- Goldberg R., 1988, *La Performance. Du futurisme à nos jours*, trad. de l'anglais (États-Unis) par C.-M. Diebold, Paris, Thames & Hudson, 2001.
- Goodwin M. H., 1990, *He-Said-She-Said: Talk as a Social Organization among Black Children*, Bloomington, Indiana University Press.
- Greco L., 2016, « Définir le genre et la parenté en contexte LGBTQ : la définition comme laboratoire catégoriel et performance », *Langages*, 204 (4), pp. 139-158.
- Greco L., 2017, « La performance au carrefour des arts et des sciences sociales : quelles questions pour la sociolinguistique ? », *Langage et Société*, 160-161 (2), pp. 301-317.
- Greco L., Kunert, S., 2016, « Drag et performance de genre », pp. 222-231, in : Rennes J., éd., *Encyclopédie critique du genre. Corps, sexualité, rapports sociaux de sexe*, Paris, Éd. La Découverte.
- Schneider R., 1997, *The Explicit Body in Performance*, New York, Routledge.
- Turner V., 1987, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications.
- Warwick G., 2012, *Bernini: Art as Theatre*, New Haven, Yale University Press.