

Déméter

ISSN : 1638-556X

Publisher : Université de Lille

9 | 2023

L'art du fluide. Éthiques et esthétiques de la grâce contemporaine

La grâce peut-elle être performative ?
*Twenty Looks or Paris is Burning at the
Judson Church (2009-2017)* de Trajal Harrell
ou la grâce après le « tournant performatif »

Can grace be performative? Trajal Harrell's Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (2009-2017), or grace after the "performative turn"

Catherine Girardin

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/1085>

DOI : 10.54563/demeter.1085

Electronic reference

Catherine Girardin, « La grâce peut-elle être performative ? *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (2009-2017)* de Trajal Harrell ou la grâce après le « tournant performatif » », *Déméter* [Online], 9 | 2023, Online since 04 mai 2023, connection on 13 mai 2023. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/1085>

La grâce peut-elle être performative ? *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (2009-2017)* de Trajal Harrell ou la grâce après le « tournant performatif »

Can grace be performative? Trajal Harrell's Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (2009-2017), or grace after the "performative turn"

Catherine Girardin

OUTLINE

Trajectoires de la grâce
Camp
Tournants
Trajal Harrell
La grâce de l'affectation

TEXT

- 1 Dans son article « Art and Objecthood » (1967) (« Art et statut d'objet »), Michael Fried se pose en défenseur de la peinture moderne face à la menace de l'art minimaliste. Le cœur de son argument consiste à dénoncer toute forme d'art (visuel) se rapprochant du théâtre. Il en va de la « survie » de l'art contemporain d'éviter la « dégénérescence » par contamination théâtrale¹. Pour l'auteur, une œuvre d'art est dite « théâtrale » dès lors qu'elle repose sur son contexte de réception, incluant l'expérience du spectateur². La théâtralité de l'art s'exprime également par l'avènement de ce qu'il conviendrait d'appeler l'interdisciplinarité. Fried conçoit la « synthèse » de différentes pratiques artistiques, dans les œuvres de John Cage par exemple, comme minant leur « essence » respective³. Les notions de « qualité », de « valeur » d'une œuvre et, en filigrane, la position du critique d'art en tant que juge légitime, sont menacés par les paramètres de la théâtralité qui créent des passerelles entre les arts. « *Ce qui se situe entre les arts* » – autrement dit, qui n'en est pas, et de ce fait, menace de les dénaturer – « *est le théâtre*⁴ ». Cette « sensibilité théâtrale⁵ » s'incarne selon Fried dans les idées de Susan Sontag. Dans l'extrait de

« One Culture and the New Sensibility » (1965) (« Culture et sensibilité d'aujourd'hui ») que cite Fried en annotation de son article, Sontag observe que l'art contemporain s'empare de nouveaux matériaux et décentre ses pratiques avec pour résultat une remise en question des binarités traditionnelles du monde de la culture, établies par exemple entre « fond » et « forme », « "haute" culture » (high) et « culture "vulgaire" » (low), ou encore entre « frivole » et « sérieux⁶ ». Pour Fried, au contraire, il est impératif de cultiver cette dernière distinction en particulier, afin de permettre la perpétuation des « standards et des valeurs de l'art savant [high art] du passé⁷ ». Il n'y a qu'une seule occurrence du terme « grâce » dans l'article de Fried qui se termine par : « L'état de présence [presentness] est grâce⁸ ». Le concept d'« état de présence » équivalent à la grâce est employé ici pour décrire le caractère absolu des œuvres modernes qui se manifestent dans leur entièreté à chaque moment⁹. En cela, elles se posent en quelque sorte hors du temps. Pour Fried, l'« état de présence » est de l'ordre de l'ontologie de l'art moderne, et plus largement non-théâtral, car, comme le précise Knox Peden, il s'applique à des œuvres qui : « sont ce qu'elles sont seulement parce que l'état de présence est d'abord et avant tout ce qu'il est (d'abord conceptuellement, logiquement, pas nécessairement temporellement)¹⁰. » Contrairement à l'« état de présence », la « présence » (presence) selon Fried inscrit les œuvres d'art dans le temps, la durée, voire l'histoire, et par là, les place à la merci des effets transformateurs de ces derniers et, ultimement, d'un relativisme menaçant leur immuabilité. Cette approche essentialiste de la grâce chez Fried prend ses racines dans la longue histoire de ce concept à la fois esthétique et sociologique de laquelle se dégage une opposition entre grâce et théâtralité.

Trajectoires de la grâce

- 2 Dès ses origines, c'est-à-dire suivant les occurrences du terme « *charis* » dans les poèmes homériques¹¹, la grâce comprend selon Daniel Saintillan deux facettes : la « prestation », où la grâce est comprise comme un liant social à travers le don, donc comme la participation de l'individu en communauté dans ce qu'il a de plus digne ; et la « manifestation », qui a trait à la parure et à l'ornement¹². Ce caractère double de la grâce la charge d'une « équivoque », car elle doit allier à la fois le sentiment de « l'obligation et de la dette » et celui du « plai-

sir¹³ ». C'est en prenant en considération cette « équivoque » originelle qui ouvre la voie à la possibilité de feindre que l'individu peut être vu comme détenant le pouvoir d'accorder son intériorité et son extériorité ou de les faire diverger par l'entremise d'un jeu volontaire. L'acteur ou le comédien, c'est-à-dire l'« hypocrite », de « *hupokritês* », qui se dit d'un individu qui « affecte des sentiments, des opinions et des vertus qu'[il] n'a pas¹⁴ », est donc une figure-clé des réflexions sur la grâce, tantôt pris en exemple, lorsqu'il fait preuve d'une capacité particulière à manifester son authenticité, tantôt en contre-exemple, quand lui est reprochée son inauthenticité, entendue par Alex Neill comme « le fait de prétendre d'avoir des sentiments (au sens humien, qui inclut les croyances, les désirs et, de manière moins évidente, les sentiments cognitifs et les émotions) qu'il n'a en fait pas vraiment¹⁵. »

- 3 L'« acteur » est également une figure de la vie quotidienne, de la même manière que l'adjectif « théâtral » désigne ce qui est « artificiel » et « forcé », ce « qui donne dans l'exagération, qui vise à l'effet¹⁶ ». Être « théâtral » alors, dans le sens où cela nécessite une recherche (« viser ») serait synonyme d'être affecté. Yoshiji Yokoyama explique que la notion moderne d'affectation provient de l'époque hellénistique et qu'elle est elle-même issue de plusieurs concepts grecs, dont celui de *plasma*, renvoyant à la « fiction », au « mensonge » et au « jeu du comédien » ; et de *periergon*, qui dénote un « excès de travail » et un « zèle déplacé¹⁷ ». La recherche et l'excès de travail sont perçus comme des entraves à la bonne communication de la vérité. L'origine de l'affectation, comme le rappelle Yokoyama, est dans le discours de l'orateur et de l'acteur susceptible d'intentions trompeuses :

La notion de *plasma* s'établit dans cette critique platonico-aristotélienne de la parole mensongère, produite par les poètes et les orateurs. C'est dans ce cadre-là qu'Aristote et ses disciples identifient la parole de l'orateur au jeu du comédien, en prenant comme modèle le plus grand « démagogue » du temps : Démosthène. Le péripatéticien Démétrios de Phalère appelle ainsi *plasma* le « jeu du comédien » de Démosthène. On peut considérer ce passage comme une des premières apparitions de la notion d'affectation au sens de « jeu du comédien à la parole vaine¹⁸ ».

- 4 Pour Platon, Aristote et les esthéticiens du XVIII^e siècle¹⁹, la grâce est innée, ou alors elle peut s'atteindre par un travail, une recherche, entendue comme l'acquisition d'une habitude, aussi les efforts déployés à cette acquisition doivent-ils être invisibles. Plus particulièrement au XVIII^e siècle, l'interférence de l'individu dans sa représentation à l'autre est inutile et indésirable, il est attendu de l'homme de goût qu'il ait un regard éduqué à juger de l'honnêteté de ses pairs²⁰.
- 5 De la même manière que cette conception de la grâce court-circuite la possible feinte de l'individu en oblitérant sa subjectivité, la grâce se voit destituée de son pendant négatif, l'affectation, lorsqu'elle relève de la pure inconscience. Ainsi, certains mouvements involontaires qui sont pour Friedrich Schiller l'expression menaçante de la Nature toute-puissante brimant la pratique de la liberté propre à l'individu²¹ sont pour Claude-Henri Watelet un domaine encore intouché par la raison et qui, par ce fait même, révèlent avec spontanéité l'intériorité de l'individu : « les grâces, [...] toutes inspirées, toutes involontaires, sont [...] empreintes sur les traits, et exprimées dans les moindres actions et dans les moindres gestes²². » L'expérience qui a donné naissance au tableau « Spielende Kinder » (1909) « Enfants jouant » d'Oskar Kokoschka est révélatrice du fonctionnement de la grâce de l'inconscience. Kokoschka raconte que le charme de la séance de pose (dont les enfants qu'il peint ne sont pas conscients) a perdu de sa grâce pour laisser place à une situation ridicule dès que le peintre a interrompu les enfants, autrement dit, dès qu'ils ont été conscients de l'acte artistique :

Il y eut un silence soudain et je cessai moi-même de croire à ce que j'avais dit ; même leurs vêtements d'enfants devinrent des déguisements, je les avais interrompus et c'était quelque chose qui ne pouvait pas être réparé. Ils partirent en courant et, pour faire quelque chose, je balayai la terre qu'ils avaient rapportée du jardin. Suivant les traces de leurs pieds, je crus prudent de ne pas marcher sur le serpent qui avait déjà été la cause de la chute d'Adam et Ève²³.

- 6 Le serpent qui apparaît métaphoriquement aux pieds de Kokoschka fait écho à *Über das Marionettentheater* (1810) (*Sur le théâtre de marionnettes*) de Heinrich von Kleist. Dans cet essai, un danseur, Monsieur C., tente de convaincre le narrateur que la marionnette est dotée d'une forme d'inconscience originelle qui serait source de

grâce. Leur dialogue fait mention de quelques situations où se manifeste la grâce dont l'une est la description d'une séance aux bains où le narrateur se retrouve en compagnie d'un jeune éphèbe qui, involontairement, prend une pose rappelant le type statuaire du *Tireur d'épine*. Le narrateur raconte que la grâce du jeune homme s'évanouit dès lors qu'il prend conscience du fait que sa pose évoque la statue, à lui-même, puis au regard du narrateur, qui l'observait jusque-là. Le danseur compare cette perte d'inconscience à la Chute. Avec la grâce de l'inconscience, l'acte d'observer un sujet inconscient du regard détermine les conditions respectives du sujet et de l'objet. Le « spectacle » momentané de l'autre laisse le soin à la personne dotée de conscience de déterminer les paramètres du regard ainsi que le début et la fin de la « scène ». On pourrait même supposer que le fait d'occuper la position de sujet implique nécessairement une prise de conscience et qu'il est donc impossible pour un sujet de faire preuve de grâce. La femme se trouve dans ce dilemme, car, bien que son corps inspire la grâce, elle ne peut échapper à sa nature qui lui impose « le désir de plaire²⁴ » selon Watelet, elle est donc plus susceptible de montrer de l'affectation. L'allusion à la Chute employée par Kleist et Kokoschka souligne le caractère irrémédiable de l'interruption de la grâce par la prise de conscience de l'objet regardé, et par extension, le rôle de la femme ou du féminin dans la rupture de cette harmonie originelle.

- 7 La mollesse qui caractérise la femme la rend susceptible d'affectation. Les marionnettes de Kleist sont gracieuses, car elles ne « font pas de manières » et ne sont pas « affectées », l'affectation se produisant pour Kleist : « dès que l'âme (vis motrix) se trouve en un autre point qu'au centre de gravité du mouvement²⁵. » *Vis motrix* désigne la force par laquelle la masse et toutes les parties constituantes d'un corps sont concentrées vers son centre lorsque le corps se met en mouvement. Cette force a la propriété d'être égale en tous les points de la ligne de mouvement suivie par le corps²⁶. La notion physique de *vis motrix* est en accord avec l'esthétique du juste équilibre, de l'économie et de l'efficacité par la simplicité soutenue dans l'essai de Kleist. Or, la femme qui se voit qualifiée par la mollesse et la volatilité dans la littérature sur la grâce, tantôt à travers l'observation de sa boucle de cheveux ondoyante²⁷, tantôt dans sa comparaison avec un « roseau » qui s'incline « sous le plus léger souffle de l'affect²⁸ », se

trouve dépourvue de *vis motrix* en raison de sa propension à la dispersion. La féminité devient un signe d'affectation ; est affecté ce qui est féminin. Même le *plasma*, affirme Yokoyama, se rapporte à la passivité, à l'influencabilité et à la malléabilité de l'orateur affecté²⁹. Pour parler du style affecté, Démétrios donne d'ailleurs en exemple l'emploi de « mètres déhanchés et vulgaires, avec leur mollesse excessive » et évoque pour terminer le travestissement d'un homme en femme³⁰.

- 8 La femme s'inscrit également dans l'histoire de la grâce en ce qu'elle est objet de convoitise. Sa participation, qui implique des parties de son corps ainsi qu'un échange de regards, se résume à exister comme cet objet qui soulève des attentes. La femme est un exemple récurrent chez William Hogarth pour traiter de la beauté et de la grâce. Il affirme qu'il est plus plaisant de regarder un objet, y compris une femme, de profil que de face :

[N]ous préférons voir la plupart des objets et les visages plutôt de profil qu'en face. [...] [I]l s'ensuit que le plaisir ne provient pas de l'exacte ressemblance qu'il y a entre un côté de l'objet avec ses autres côtés, mais de la conviction [l'auteure souligne] où nous sommes que les différentes parties se correspondent [...]. C'est sous ce rapport que la tête d'une belle femme, posée de manière à présenter les trois quarts [...] offre ce qu'on appelle un air de tête gracieux³¹.

- 9 Si l'objet dans son entièreté n'est pas donné au regard, la grâce est d'autant plus effective que solide est la certitude de retrouver, dans la partie cachée par la pose de profil, la forme attendue. Cette même dynamique de l'expectative se retrouve dans la figure de la grâce par excellence chez Hogarth : la « *ligne serpentine précise* » ou « *ligne de la grâce* » représentée par « un fil d'archal délié qui se contourne autour de la forme élégante et variée d'un cône³² ». Décrite comme une ligne dont la fin est indéterminable, une « déviation continue », par Edmund Burke³³, elle est associée par Hogarth à l'« amour de la poursuite³⁴ ». Pour Hogarth, la ligne de la grâce « fait faire à l'œil une espèce de chasse agréable, et [...] par le plaisir qu'elle donne à l'esprit, mérite bien le nom de beauté, et l'on peut dire, avec vérité, que la complication renferme plus particulièrement la cause de l'idée de la grâce³⁵ ». L'excitation et la fébrilité connotées par le terme « chasse » employé par Hogarth indiquent que cette poursuite de la ligne et des

formes en général s'apparente à celle de la femme comme proie dans le jeu de séduction, notion associée à la grâce depuis l'Antiquité. En effet, la grâce selon Plotin rend l'objet regardé aimable et le sujet regardant amoureux³⁶. Au XVIII^e siècle, Roger de Piles la situe du côté du « cœur » et du sentiment plutôt que de celui de « l'esprit³⁷ », Anthony Ashley Cooper, troisième Comte de Shaftesbury parle de la grâce comme d'un « charme séduisant³⁸ ». Cette grâce empreinte du fugitif entretient des liens avec la *leggiadria*, notion de la poésie amoureuse de la Renaissance évoquant la « grâce quasiment animale de la femme et de la biche³⁹ ». Ce rapprochement entre l'animal et la femme ne fait d'ailleurs que confirmer le plaisir de la capture. La présence légère et volatile de la femme ou de la biche est associée au coup d'œil qui se détache du tissu spatio-temporel pour se constituer en unité. Capturer la femme ou la biche est un ordonnancement du visuel. C'est dans cet esprit sans doute que la *leggiadria* devient, avec Agnolo Firenzuola, une règle en soi :

la *leggiadria* n'est rien d'autre que l'observation d'une loi tacite, qui est faite et promue par la nature pour vous, les femmes, pour que vous vous mouviez, portiez et agenciez votre personne entière tout comme les membres particuliers avec grâce, modestie, mesure, discrétion, de sorte que nul mouvement ou action ne soit sans règle, sans manière, sans mesure ou sans dessein⁴⁰.

- 10 Dans ce sens, la *leggiadria*, qui est l'une des déclinaisons de la grâce, est une notion esthétique et de conduite sociale qui prend la forme d'une mainmise sur le corps atteint de *plasma*, c'est-à-dire malléable et dispersé, comme celui de la femme.

Camp

- 11 Amelia Jones souligne que l'opposition entre nature et théâtralité est souvent reportée à l'opposition entre masculin et féminin, ce dernier renvoyant à la tromperie, à l'artifice, au spectacle⁴¹. Judith Butler remarque à ce sujet que la féminité est perçue comme un « genre spectaculaire⁴² ». L'anti-théâtralité, selon Jones, cristalliserait une anxiété liée à l'existence d'une essence ou d'un réel dans lesquels ancrer l'expérience humaine et d'un possible faux qui aurait le potentiel de les perturber ; une menace dans le cadre d'un contexte hétéronorma-

tif⁴³. Trois ans avant la parution de « Art and Objecthood » où Fried manifeste sa posture antithéâtrale au profit de la grâce, Sontag publie ses « Notes on Camp » (1964) (« Le style “Camp” »). L'histoire du terme « *camp* », qui dérive probablement du verbe français « se camper », en référence au maniérisme associé à l'homosexualité, remonte sans doute au milieu du xvii^e siècle. L'essai de Sontag, tout comme le dandysme d'un Oscar Wilde auquel les « Notes on Camp » rendent hommage⁴⁴, constituent des jalons de l'histoire du concept. Autour des années 60, le *camp* est défini par Sontag comme une « sensibilité » esthétique « ennemi[e] du naturel, porté[e] vers l'artifice et vers l'exagération⁴⁵ » – notamment des « avantages sexuels et d'une certaine affectation de la personnalité⁴⁶ » –, l'« éclat⁴⁷ » (glamour), l'« extravagance⁴⁸ » et le « démesuré⁴⁹ ». En tant que « triomphe du style équivoque » (epicene), le *camp* ne se résume pas seulement à mettre en scène la convertibilité de l'« homme » et de la « femme⁵⁰ », mais se définit comme une « philosophie de transformations et d'incongruité⁵¹ ». Les « juxtapositions incongrues⁵² » et la mise en valeur des « contrastes⁵³ » entre « haut et bas rang », ou encore « profane et sacré⁵⁴ » que convoque le *camp* s'inscrivent dans une théâtralité dont la force de conversion du sérieux en frivole⁵⁵ constitue l'affront ultime aux idées de Fried. En plus de perturber les binarités traditionnelles du monde de la culture, le *camp* incarne une forme virulente de théâtralité en ce qu'il dépend largement du regard du spectateur et du contexte de réception⁵⁶ et qu'il ne se définit pas comme « une chose », en soi – tel l'« état de présence » ou grâce chez Fried – mais comme une « relation entre les choses⁵⁷ ». Le *camp* incarne cette théâtralité « qui se situe entre les arts⁵⁸ ».

- 12 En disant « non » au *camp* dans son « No Manifesto » (1965) (« Manifeste du non ») – perçu par l'histoire de la danse comme une assise de la danse postmoderne, développée notamment en réaction à l'expressionnisme de la danse moderne incarné par des figures comme Isadora Duncan ou Martha Graham –, la chorégraphe et danseuse Yvonne Rainer se positionne également contre la théâtralité :

NON au grand spectacle non à la virtuosité non aux transformations et à la magie et au faire-semblant non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette non à l'héroïque non à l'anti-héroïque non à la camelote visuelle non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur non au style non au kitsch [*camp*⁵⁹] non à la séduction du

spectateur par les ruses du danseur non à l'excentricité non au fait d'émouvoir ou d'être ému⁶⁰

- 13 En négatif de ce manifeste se dégage un « oui » à la grâce, entendue comme une forme de sincérité, d'authenticité. Les créations de Rainer de la seconde moitié des années 60, influencées par la sculpture minimaliste et la phénoménologie, s'inspirent des gestes quotidiens pour développer une forme de « neutralité » par des gestes « fonctionnels, directs et “naturels” au sens où ils ne sont pas stylisés », sinon d'un style « “réel” (banal, [...] non illusionniste⁶¹) ». Cette quête d'une forme d'authenticité trouve son pendant du côté de l'art de la performance (*performance art*) qui se développe à la même époque et à travers lequel les artistes cherchent à « soumettre leur art *directement* [l'auteure souligne] au public⁶² ». Ce faisant, ils élaborent autant de stratégies pour contrer l'illusion dramatique, comme le résume Marina Abramović en évoquant ses performances des années 60 et 70 : « Je voulais introduire la performance dans un contexte théâtral, mais avec une différence. Tout ce que le public verrait serait réel : couteaux, serpents, chiens, sang, glace, rats. Ainsi que les émotions : la honte, le plaisir et la douleur⁶³. » La danse postmoderne et l'art de la performance rejettent l'artifice, voire l'art lui-même, en revendiquant un passage de l'art dans la sphère de la vie. Cependant, plusieurs œuvres dites « performatives » telles qu'elles se présentent depuis le début du ^{xxi}^e siècle ont délaissé certains préceptes de l'art de la performance, notamment l'impératif de la grâce, c'est-à-dire de l'authenticité, pour se tourner vers la théâtralité. Dans le cadre de l'événement « Manifesto Marathon » (« Marathon du manifeste ») à la galerie Serpentine à Londres en 2008, Rainer révisé d'ailleurs son « No Manifesto » et revient entre autres sur sa position au sujet du *camp* :

NON au grand spectacle/Éviter si possible.
non à la virtuosité/Acceptable en quantité limitée.
non aux transformations et à la magie et au faire-semblant/Non à la magie ; les deux autres sont parfois tolérables.
non au glamour et à la transcendance de l'image de la vedette/Acceptable seulement comme citation.
non à l'héroïque/Les danseurs sont héroïques *ipso facto*.
non à l'anti-héroïque/Je ne suis pas d'accord avec celle-ci.
non à la camelote visuelle/Je ne comprends pas celle-ci.

non à l'implication de l'exécutant ou du spectateur/Restez dans vos sièges.

non au style/Le style est inévitable.

non au kitsch/À petite dose.

non à la séduction du spectateur par les ruses du danseur/Inévitable.

non à l'excentricité/Si vous voulez dire « imprévisible », c'est la base de tout.

non au fait d'émouvoir ou d'être ému/Inévitable⁶⁴.

- 14 Les années 60 et 70 sont également un terreau de pratiques artistiques et culturelles dans lequel les tenants académiques des *Performance Studies* des années 80 et 90 vont puiser pour élaborer leurs théories. Avant d'aborder ces pratiques, il convient d'observer comment l'histoire de la performativité et le « tournant performatif » (*performative turn*) révèlent une distinction de plus en plus marquée entre l'« art de la performance » et la « performativité dans les arts ».

Tournants

- 15 Le « tournant linguistique » (*linguistic turn*) est initié dans le domaine des sciences du langage par Ferdinand de Saussure au début du xx^e siècle qui avance que la relation entre signifiant et signifié est arbitraire et déterminée socialement et ne peut être abordée de manière essentialiste, en d'autres mots, qu'il n'existe pas de réalité au-delà du langage⁶⁵. Le tournant linguistique, comme les tournants qui le suivront, est un phénomène transdisciplinaire. Il est à la base du poststructuralisme dans plusieurs disciplines : histoire, anthropologie, science politique, psychologie... De manière générale, un « tournant » se traduit par une concentration d'attention sur une problématique donnée de la part du monde scientifique et académique. Il n'est ni une mode, car ses effets sont plus durables, ni un changement de paradigme ou une révolution dans le monde de la pensée, bien qu'il puisse en être un signe précurseur. Selon Jeffrey T. Nealon, le tournant performatif, né lui aussi des sciences du langage, a connu et connaîtra une plus grande pérennité que le tournant linguistique, car sa mission est différente. Le tournant performatif ne suppose pas de démystifier les idéologies qui gouvernent le langage, la production de sens et ultimement de la réalité. Il vise plutôt à cerner « l'irréductibi-

lité d'une sorte de force immatérielle » qui traverse les phénomènes du langage et ses conventions⁶⁶. Le tournant performatif est le nom donné au changement de perception dans les sciences sociales, les humanités et toute discipline s'intéressant à l'étude de la et des cultures, de la « culture comme texte » à la « culture comme performance⁶⁷ » : « Alors que la catégorie du texte met une plus grande emphase sur la sédimentation du sens, la question ici est : quelles actions créent les sens (culturels⁶⁸). » Il est généralement acquis que le tournant performatif a connu son véritable essor avec l'emploi du terme « performatif » par John L. Austin pour qualifier un énoncé qui, contrairement au constatif, exerce une action concrète et induit un changement dans l'état du monde, dans la mesure où il est prononcé dans un cadre donné de conditions⁶⁹ ; puis par John R. Searle, qui en tire sa théorie de l'acte de langage (*speech act theory*) dans les années 70⁷⁰. Le « tournant performatif »

a attiré l'attention sur la dimension expressive des actions et des événements à caractère actionnel, y compris la mise en scène de la culture sociale. Il se concentre [...] sur la dimension pratique de la formation de sens et d'expériences culturels. Il cherche à comprendre les aspects génératifs et transformateurs de la culture en se basant sur les événements, les pratiques, les incarnations [embodiments] matérielles et les formes médiatiques⁷¹.

- 16 Il se traduit dans les études culturelles par l'adoption d'un vocabulaire et d'un appareil conceptuel liés au théâtre⁷² et la mise en lumière de la théâtralisation de la vie quotidienne⁷³, individuelle et collective.
- 17 Le *camp* qui se représente les êtres et les choses comme « jouant un rôle⁷⁴ » (Being-as-Playing-a-Role) ainsi que la théorie du genre de Butler s'inscrivent en ce sens dans le tournant performatif. Dans *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) (*Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*), Butler avance que le genre est « performatif » en ce qu'il est une répétition de gestes et d'autres moyens discursifs d'un ensemble de significations préexistantes, régulées et hiérarchisées par des normes sociales et politiques. Depuis cette perspective fondamentalement anti-essentialiste, le corps genré n'a pas de statut ontologique distinct de cet acte qui constitue sa réalité⁷⁵. Le drag compte parmi les pratiques artistiques et culturelles auxquelles se réfère Butler : « *en imitant le*

genre, le drag révèle implicitement la structure imitative du genre lui-même – ainsi que sa contingence⁷⁶. » Le passage de « l'art de la performance » à la « performativité dans les arts », ou plutôt, le rapprochement de la performativité vers le théâtral à travers le tournant performatif peut être compris comme un devenir *queer* de la performativité. Jones explique qu'en cherchant à articuler leurs théories de la performativité du genre autour de modèles, Butler ou encore Eve Kosofsky Sedgwick se sont appuyées sur des corps perçus comme *queer* et que, réciproquement, ces corps perçus comme performatifs sont devenus exemplaires du *queer*⁷⁷. La performativité *queer* repose sur les deux principes du théâtral rejetés par Fried : d'abord, elle place l'objet non pas hors, mais dans le temps et le soumet ainsi non seulement à ses effets transformateurs, mais brouille la linéarité temporelle en minant la notion d'essence au sens d'origine, d'original ; ensuite, elle implique de ce fait la présence de spectateurs pour s'opérer, c'est-à-dire l'interdépendance de, voire l'indistinction entre, l'objet et son contexte de réception. Après l'aveu postmoderne d'une impossible essence et la prise de conscience *camp* que la « vérité ne suffit pas⁷⁸ » (« sincerity » is not enough), comment la grâce en tant que manifestation de l'authenticité survit-elle au tournant performatif et à l'une de ses itérations les plus contemporaines, la performativité *queer* ? Comment cette dernière s'empare-t-elle du « questionnement toujours actuel du vrai [real] et du faux [fake⁷⁹] », central à la notion de grâce ?

Trajal Harrell

18 Le chorégraphe et danseur afro-américain Trajal Harrell, formé à la danse postmoderne, formule ces questions dans *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (2009-2017), décliné en une série de huit performances, ou variations, ordonnées par taille (extra petit, petit, moyen, etc.), dont voici la liste exhaustive par ordre chronologique :

- *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (S) (2009)

[Teaser de Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church \(S\) du Festival Panorama à Rio de Janeiro \(2012\)](https://www.youtube.com/watch?v=wjpGM7oTP) (<https://www.youtube.com/watch?v=wjpGM7oTP>

K4).

Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XS) (2011)

- (M)imosa/*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (M) (2011)

Teaser de (https://www.youtube.com/watch?v=cNds_-APQ5s)(M)imosa/*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (M) (https://www.youtube.com/watch?v=cNds_-APQ5s)du Festival TransAmériques à Montréal (2012). (https://www.youtube.com/watch?v=cNds_-APQ5s).

- Antigone Jr./*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (jr.) (2011)
- Antigone Sr./*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (L) (2012)

Teaser de (<https://www.youtube.com/watch?v=wLtkfAeNIM>)Antigone Sr./*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (L) (<https://www.youtube.com/watch?v=wLtkfAeNIM>)du Festival Tanz im August à Berlin (2014). (<https://www.youtube.com/watch?v=wLtkfAeNIM>).

- *Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)*/*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (M2M) (2012)

Teaser de (<https://www.youtube.com/watch?v=sla-fWsvyTo>)*Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)*/*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (<https://www.youtube.com/watch?v=sla-fWsvyTo>) (<https://www.youtube.com/watch?v=sla-fWsvyTo>) du Festival TransAmériques à Montréal (2016). (<https://www.youtube.com/watch?v=sla-fWsvyTo>).

- Antigone Jr. Plus Plus/*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (jr. + +) (2013)
- *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XL)/The Publication (2016)

La grâce peut-elle être performative ? *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (2009-2017) de Trajal Harrell ou la grâce après le « tournant performatif »



Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XL)/The Publication

Photographe : Audoin Desforges

19 Le dernier format, « XL » (extra grand), est une performance sous forme de magazine *Vogue*, intitulé *Vogue Not* (2017), dont le lancement

a eu lieu aux Galeries Lafayette à Paris le 14 avril 2016. Ce titre cryptique trouve son explication dans la prémisse conceptuelle de cette œuvre que Harrell expose au public avant chaque spectacle : « Que se serait-il passé si, en 1963, quelqu'un de la scène du *voguing* dans Harlem était venu au centre-ville pour performer aux côtés des premiers [danseurs] postmodernes de la Judson Church ?⁸⁰ » La Judson Memorial Church est une église new-yorkaise qui a accueilli et soutenu les travaux de chorégraphes et danseurs postmodernes, tels Anna Halprin, Steve Paxton et Rainer. *Paris is Burning* est le titre d'un film de Jennie Livingston paru en 1990 qui documente la culture du *ballroom* à New York dans les années 80. Selon Benny Ninja, la culture du *ballroom* est née de l'imitation par des prisonniers homosexuels afro-américains et latino-américains de pages du magazine de mode *Vogue*⁸¹. George Chauncey en repère les racines dans les concours de drag à New York au milieu du XIX^e siècle⁸². Les *balls* se tiennent dans des maisons (*houses*), tantôt clubs, tantôt entrepôts désaffectés, « dirigées par des "mères" (surtout des hommes, mais parfois des femmes ou des personnes transgenres hommes-femmes) et des "pères" (hommes ou personnes transgenres femmes-hommes) qui entreprennent un travail de soin [care] et d'amour pour/avec les autres membres de la communauté de *ballroom*⁸³ ». Il s'agit de concours de performances drag qui comprennent à la fois les pratiques du défilé de mode et du *voguing* sous l'égide d'un-e commentateur-ice qui anime l'audience et lance des défis aux *performers*. Le *voguing* peut être défini comme « un langage gestuel qui transforme la pose en danse⁸⁴ ». La culture du *ballroom* ne peut se résumer à une forme de divertissement, Marlon M. Bailey la perçoit comme un « travail » fourni par les membres de diverses communautés pour « forger leur sphère sociale minoritaire⁸⁵ » et José Esteban Muñoz la considère comme une « trace » de la « survie racialisée noire et *queer* » au sein d'une « logique culturelle de suprématie blanche et d'hétéronormativité⁸⁶ ». La culture du *ballroom* et la pratique du *voguing* ont été intégrées à/appropriées par la culture populaire par le biais, notamment, du tube *Vogue* (1990) de Madonna, du documentaire de Livingston, de la série télévisée *POSE* (2018-2021), des concours télévisuels de *voguing* *RuPaul's Drag Race* (2009-...) et *Legendary* (2020-...), ainsi que du festival *Voguing Out* de Berlin (2012-...). La première partie du titre de l'œuvre de Harrell, « 20 Looks », se réfère aux vingt *looks* – allures, apparences –, auxquels le chorégraphe et ses interprètes donnent vie

à travers la série de spectacles, plus particulièrement dans le format « S » (petit), tels « sportif décontracté américain » (look n° 4), « icône » (look n° 14), ou encore « performance de défilé avec visage et effets » (look n° 17⁸⁷).

- 20 Le fait de convoquer la danse postmoderne et la culture du *ballroom* paraît relever de la « *juxtaposition incongrue*⁸⁸ ». En effet, Gérard Mayen remarque que bien que les deux pratiques s'engagent à mettre au jour de manière critique des « régimes dominants de représentation⁸⁹ » – les dictats de la danse moderne d'un côté et ceux de la société hétéronormative blanche de l'autre –, la perméabilité entre les deux milieux dans les années 60 et 70 – les « mini-cliques⁹⁰ » d'une avant-garde blanche rapidement légitimée et les communautés des *ballrooms* restées en marge des institutions – était dans les faits quasiment impossible. La description de l'entreprise de Harrell par différents commentateurs comme étant une « fiction critique⁹¹ », une « spéculation⁹² » ou encore une « parafiction⁹³ », la place du côté de l'utopie qui relève du « flux, de la désorganisation temporelle, d'un mouvement où l'ici et maintenant est transcendé par un alors et un là-bas, qui pourraient, et en fait devraient, être⁹⁴. » En ce sens, le projet de Harrell, qui, dans ses mots, opère des « fissures imaginatives dans l'histoire⁹⁵ », y compris celle de la danse depuis une perspective occidentale, active et questionne l'anxiété moderne liée à l'impératif d'original, de vrai, ainsi que l'« état de présence » friedien et renie le credo de l'ici et maintenant de l'art de la performance des années 60 et 70. L'univocité de l'histoire et la notion d'essence sont également déstabilisées par la manière dont Harrell se plonge dans la peau d'Antigone dans *Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)* avec la phrase : « Qui suis-je ? Je suis Trajal. Je suis Trahal. Je suis Trâjdel. Je suis Traedjal. Je suis Traedjel. Je suis Trayal maintenant. Je suis Antigone⁹⁶. » L'identité de Harrell, tout comme celle d'Antigone, échappe à toute entreprise d'ancrage pour se recomposer de sédiments transhistoriques et transculturels. Ce processus place la contingence au cœur de la définition de et de la relation entre sujet et objet, et rappelle, dans toute sa théâtralité, le rôle prépondérant du contexte de réception dans la construction de ces derniers. Il en va de même pour l'espace du podium de défilé : « fondation architecturale⁹⁷ » de plusieurs des spectacles de Harrell et de *Twenty Looks* en particulier.

La grâce peut-elle être performative ? *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (2009-2017) de Trajal Harrell ou la grâce après le « tournant performatif »

Figure 2



Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (S) (2009)

Photographe : Ian Douglas
Danseur : Trajal Harrell

- 21 Cet espace apte à l'objectification par l'effet vortex qu'il produit sur le regard des spectateurs est subverti par Harrell et ses interprètes qui s'en emparent à coups de regards soutenus – « que des yeux⁹⁸ » – et de talons stiletto⁹⁹ pour en activer le potentiel *queer*, selon madison moore, où il ne s'agit pas de « demander la permission », mais de déclarer sa « valeur », son « estime de soi » et les « possibles¹⁰⁰ » qui en découlent. La notion de quatrième mur théorisée par Denis Diderot¹⁰¹, intimement liée au dispositif de la scène de théâtre dans le monde occidental, pourrait être considérée comme participant à la préservation de la grâce par une volonté moralisatrice de déposséder la scène de son pouvoir de séduction, ou alors de faire de la scène un objet esthétique, un monde, prétendument hermétique au regard du sujet, mais qui ne se découvre, en toute inconscience, que pour le plaisir du regardant, voire du voyeur. Harrell en ébranle les fondements dans *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (S) avec son look n° 11, sans titre, au cours duquel il propose d'observer ce dispositif en quittant la scène pour aller s'asseoir parmi le public.
- 22 La motivation principale de Harrell sous-jacente à *Twenty Looks*, formulée par le chorégraphe à plusieurs reprises, est d'interroger une notion liée à la définition de la grâce : l'authenticité. Il cherche à comparer la *realness* – qui pourrait être traduite de manière insatisfaisante par « vérité », « authenticité » ou « réalité » – issue du *voguing* et l'« authenticité » prônée par les tenants de la danse postmoderne¹⁰². Il commence d'ailleurs son éditorial dans *XL/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* par : « Voici de la *realness* de magazine de *voguing*¹⁰³. » La *realness* a été introduite dans le lexique du *voguing* notamment à travers le titre *You Make Me Feel Real (Mighty Real)* (1978) (Tu me fais sentir vrai [tout à fait vrai]) de Fabulous Sylvester. À travers la *realness*, définie par Harrell dans *(M)imosa/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (M) comme le fait « d'essayer d'être quelque chose que l'on n'est pas¹⁰⁴ », le chorégraphe soutient pouvoir « problématiser des conformismes, des assignations et des réalités de genre, sexuelles et raciales¹⁰⁵ ». La *realness* est ce qui se dégage d'un individu qui tente d'imiter un idéal. Si Bailey avance qu'elle a trait « à la fois [l'auteure souligne] à l'authenticité et à l'illusion¹⁰⁶ », c'est sans doute parce que la première se situe dans l'effort d'imitation, et la seconde, dans la conscience de l'impossibilité-même de cette imitation. La *realness* met en valeur

l'artificialité de l'acte d'imitation ou de représentation au point où, selon Jones, elle « sème le doute quant au concept de réalité [real¹⁰⁷] ». La *realness* peut être considérée comme une articulation du « mimétisme » (*mimicry*) théorisé par Homi Bhabha. Le mimétisme tel que l'entend Bhabha est la situation paradoxale observable dans les pays colonisés dans laquelle le colonisateur aspire à une assimilation du colonisé à travers l'identification de celui-ci à sa propre image, tout en entretenant la peur que le colonisé, y parvenant, supprime la différence entre le colonisateur et lui, et ce faisant, la supériorité du colonisateur. Le mimétisme peut s'avérer une stratégie pour le colonisé qui, « dévoilant l'ambivalence du discours colonial, démolit aussi son autorité¹⁰⁸. » La *realness* chez Harrell convoque à la fois ce pouvoir subversif du mimétisme et la mise en danger du sujet qui, à travers son imitation du dominant, risque sa propre récupération – institutionnalisation, assujettissement – par ce dernier. Harrell compare ce risque à une « corde raide¹⁰⁹ ». Si la performance telle que définie par Richard Schechner consiste en « montrer le faire¹¹⁰ », la performance convoquant la *realness*, se doit d'exacerber le « montrer » pour éviter, comme le formule Harrell, de « réaffirmer les stéréotypes¹¹¹ ».

- 23 Le choix de présenter la série de spectacles sous différentes tailles est l'un de ces actes d'exacerbation. Ce choix naît d'une rencontre fortuite entre Harrell et le livre *Small, Medium, Large, Extra-Large* (1995) (*Petit, moyen, grand, extra-grand*) de l'architecte Rem Koolhaas, qu'il feuillette dans l'appartement d'un ami, peu avant la création de *Twenty Looks*. Ce livre lui rappelle la performance *Bliz-aard Ball Sale* (1983) (*Vente de boules [de neige] bliz-aard*) de David Hammons. Dans cette performance, Hammons vend des boules de neige de tailles différentes et standardisées parmi d'autres vendeurs de rue sur Cooper Square dans le East Village de New York¹¹². Plutôt que de nier, sous prétexte d'un supposé détachement de l'art de toute réalité matérielle et marchande, la qualité de « produit » de son œuvre, Harrell prend plutôt le parti de l'exposer de manière frontale, à l'exemple de Hammons. La démultiplication de son œuvre en plusieurs variations imite à la fois la réification et le formatage des produits dans l'économie capitaliste et constitue une stratégie pour passer entre les mailles du filet. Il explique que « si tu as beaucoup de trucs, personne ne peut vraiment te les voler. Ils prennent un truc et tu n'as qu'à reve-

nir par derrière avec un autre et/ou un autre dans une autre taille¹¹³. » Ce brouillage par exacerbation est également mis en branle dans *Twenty Looks* dans le domaine du genre. La manière dont les looks sont présentés rappelle la pratique drag de l'« impression », qui consiste pour un individu d'un sexe donné à personnifier une figure d'un autre sexe – le plus souvent une icône, une star du monde du spectacle –, en maintenant une tension entre l'imitation la plus fidèle possible et la rupture de l'illusion par des gestes qui pointent la « nature » opposée de l'individu qui imite¹¹⁴. Cette pratique du drag – qualifiée de *camp* par Esther Newton¹¹⁵ – familière du *voguing*, permet à Harrell de miner l'« habileté » du public à « lire automatiquement le genre¹¹⁶ ». Ainsi Harrell s'est-il adonné à une étude approfondie des mouvements dits féminins ou de femmes en regardant en boucle des défilés de mode pour ensuite en exposer sur scène dans *Twenty Looks* le caractère construit, bref, les « histoires du mouvement sur les corps des femmes¹¹⁷ ». Harrell soutient qu'il n'est pas pour autant un *voguer* ; le *voguing* reste un « cadre théorique », ce qui lui permet de l'approcher lui aussi avec *realness*. Plus précisément, les looks et autres impressions de femme et de féminin ne sont pas pour autant présentés comme lisses, ils sont eux aussi remis en question, fragmentés, interrompus, brouillés.

La grâce peut-elle être performative ? *Twenty Looks* or *Paris is Burning* at the Judson Church (2009-2017) de Trajal Harrell ou la grâce après le « tournant performatif »

Figure 3



Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)

Photographe : Lars Perrson
Danseur : Stephen Thompson

Figure 4



Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)

Photographe : Bengt Gustafsson

Danseur : Ondrej Vidlar

- 24 Ainsi les vêtements associés à un genre ou à un autre sont mélangés ; les mêmes vêtements ou tissus sont reconfigurés en différents appareils qui pointent tantôt un genre, tantôt un autre et *(M)imosa/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M)*, qui place une drag au centre de son récit, présente des numéros de « mauvaise drag¹¹⁸ » : autant de décalages qui montrent que Harrell n'aspire pas à essentialiser ni à valoriser la *realness* au profit de l'authenticité, mais plutôt à « tournoyer¹¹⁹ » entre les deux.

Figure 5



(M)imosa/*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (M)

Photographe : Paula Court

Danseurs, de gauche à droite : François Chaignaud et Trajal Harrell

- 25 L'un des moyens employés par Harrell pour contrer l'immutabilité est la citation. Au *voguing* déjà « citationnel¹²⁰ » en soi, Harrell ajoute en quelque sorte une seconde « paire de guillemets¹²¹ » permettant à ses looks de se transformer en « hommages¹²² », ou en actes d'observation plutôt que de mimétisme univoque. La citation est une technique qu'il serait possible de qualifier de *camp* et fait partie du champ de la performance contemporaine au vu de la révision du « No Manifesto » de Rainer, qui « accepte » le glamour seulement comme « citation ». Ainsi, avec le look n° 18 titré « Moderne » en référence à Graham, Harrell expose-t-il à la fois son attachement à l'expressionnisme associé à cette chorégraphe – « Je suis vraiment un expressionniste¹²³ » – et son propre héritage postmoderne.

Figure 6



Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M2M) présenté au MoMA PS1, janvier 2013

Photographe : Ian Douglas

Danseurs, de gauche à droite : Trajal Harrell et Thibault Lac

- 26 Le sérieux, ou l'« absence d'ironie¹²⁴ », avec lequel Harrell s'applique à étudier et imiter les mouvements « féminins » – autrement dit la part d'authenticité de la *realness* ou l'effort dans le mimétisme – est une notion clé du *camp* qui caractérise un « art qui se prend au sérieux, mais qui ne peut être pris tout à fait au sérieux, car il “en fait trop¹²⁵”. »

La grâce peut-elle être performative ? *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (2009-2017) de Trajal Harrell ou la grâce après le « tournant performatif »

Figure 7



Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)

Photographe : Bengt Gustafsson

Danseur : Thibault Lac

Figure 8



Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (L)

Photographe : Bengt Gustafsson

Danseurs, de gauche à droite : Rob Fordeyn, Stephen Thompson et Thibault Lac

- 27 Le look n° 20 intitulé « Alt-Moderne Feeling the French Lieutenant's Woman » (« Alt-Moderne ressentant la femme du lieutenant français ») fait référence au film *The French Lieutenant's Woman* (1981) (*La maîtresse du lieutenant français*) mettant en vedette l'actrice Meryl Streep, plus particulièrement à l'une de ses affiches où l'actrice, de profil, sous une cape noire et les lèvres légèrement entrouvertes, présente le regard ingénu de la biche par excellence, sans doute le portrait parfait de « la femme de... ». Érigeant ce regard, cette pose, en look, ou impression, Harrell approche de manière performative la grâce qui s'en dégage. La grâce, en ce qu'elle caractérise la femme dont l'innocence est confortée et magnifiée par le fait même que cette innocence lui est inconsciente et qu'elle est reconnue seulement par le regardant (masculin), est tournée en dérision à l'aide de sa propre mécanique. La formule « faussement effarouché, mais

conscient¹²⁶ », traduction insuffisante de « coy, yet knowing », qu'emploie Moriah Evans pour décrire le regard de Harrell pour ce look à la fin de *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (S) illustre de manière exemplaire ce traitement performatif de la grâce. Le terme « coy » signifie à la fois « réservé » et « faussement timide » ou exprimant une « timidité feinte ou affectée¹²⁷ ». Il relève de la grâce à cause de cette oscillation entre véritable inconscience et inconscience feinte. Avec le qualificatif « knowing », Evans ajoute une part de conscience chez l'objet jusque-là réservée dans l'histoire du concept de grâce telle qu'exposée plus haut au sujet regardant. Cette conscience, comme une affirmation de la subjectivité de l'objet regardé, renvoie à l'exacerbation, à la seconde paire de guillemets, qui participe de son devenir *queer*.

La grâce de l'affectation

- 28 Comment la grâce telle que conçue par Fried – héritée d'une histoire qui la place à la merci du regardant ; dans un rapport de séduction univoque ; où le féminin n'est valorisé qu'en proportion de son effacement derrière le masque de l'inconscience et dont la subjectivité constitue une menace pour les aspirations de transcendance de l'expérience esthétique – a-t-elle traversé le « tournant performatif » ? Considérant, d'une part, que la performativité est une « réassignation de sens non anticipée de termes hautement investis¹²⁸ » et, d'autre part, que la performance « rejoue », « déjoue » et « contre » les « éléments supposés constitutifs de son histoire, comme ceux, supposés, de son ontologie¹²⁹ », il est plausible que la grâce et son opposé historique, l'affectation ou la théâtralité, aient été reconfigurés. L'affectation ou la théâtralité dans l'œuvre de Harrell, par exemple, pose le sujet comme vrai ou absolu dans sa volonté d'apparaître, mais aussi comme trop vrai pour être vrai. Son aspect artificiel, arrangé, recherché, provoque chez le spectateur une tension inquiétante et grisannte à la fois, qui n'est pas étrangère à la séduction, ce que l'un des spectateurs de *Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M2M)* exprime avec la formulation « expressions intrigantes¹³⁰ » pour décrire la corporalité et la gestualité de Harrell.

Figure 9



Judson Church is Ringing in Harlem (Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M2M) présenté au MoMA PS1, janvier 2013

Photographe : Ian Douglas
Danseur : Trajal Harrell

- 29 La grâce ici se mêle à l'affectation de telle manière qu'un basculement a lieu de la première à la seconde pour une mise en scène de cet équilibre du sujet entre un tout univoque et un ensemble fragmentaire et détaché.
- 30 L'artifice est généralement valorisé dans l'histoire des arts de la représentation pour sa capacité à imiter le naturel. Ainsi, le plaisir esthétique de Schiller repose sur l'impératif suivant : « l'acteur, *en ce qui concerne la vérité de l'interprétation*, doit tout élaborer par l'art et rien par la nature, parce que sinon il ne serait pas artiste¹³¹ ». Seulement, pour Schiller, ce plaisir tourne à l'« irritation » lorsque l'acteur use de ce qui ne lui est pas naturel non pas dans le but d'imiter le personnage à interpréter, mais dans celui d'imiter la grâce, c'est-à-dire lorsqu'il fait preuve d'une « fausse grâce ». La « fausse grâce » – aussi désignée par Schiller comme une « grâce théâtrale », une « grâce du maître de danse », ou encore une « grâce de table de toi-

lette¹³² » – se définit comme une « singerie » qui s'exprime dans les figures de « l'exagération », de « l'emphase », de la « préciosité » et de la « minauderie » aux yeux du spectateur¹³³. La différence entre cette conception et celle du spectateur contemporain réside justement dans le fait de prendre plaisir à cette « fausse grâce ». L'usage de l'artifice est en quelque sorte décloisonné de la sphère de l'illusion dramatique par la performativité, il ne prend plus seulement effet dans la « vérité de l'interprétation » pour le bien de l'art, mais peut aussi être apprécié en soi, comme un clin d'œil *hors* de l'œuvre, mais *au sein de* l'expérience esthétique liant sujet et objet dans un rapport de séduction mutuelle. Si, pour le plaisir de Schiller, l'acteur peut tromper en jouant le personnage, l'acteur peut aussi, pour le plaisir du spectateur contemporain, tromper en jouant l'acteur.

31 L'affirmation du statut de sujet par l'objet, cet aplomb du « je » de la performativité, laisse place à un jeu avec la perception du spectateur, qui ne peut plus attester avec assurance de la conscience ou de l'inconscience de l'objet. L'idée de Sontag que le *camp* « spécule l'innocence ; ce qui signifie qu'il la révèle, mais aussi, quand il le peut, qu'il la corrompt¹³⁴ » renforce la thèse selon laquelle le plaisir du spectateur induit par la grâce dans la performativité relève de son expérience de la manière par laquelle un objet qu'il sait (ou croit savoir) conscient montre sa propre feinte de l'inconscience. Sontag établit pourtant une distinction entre le *camp* intentionnel et non-intentionnel, ou de l'inconscience ; ce dernier étant d'ailleurs plus valorisé¹³⁵. Au fur et à mesure de son argumentation, elle nuance toutefois cette distinction et affirme que le *camp* se donne davantage à penser dans la relation délicate entre « parodie » et « parodie personnelle¹³⁶ » (self-parody). L'auto-parodie renvoie à une forme d'exacerbation de la monstration dans le « montrer le faire » performatif et est justement considérée par Butler, un peu moins de trente ans plus tard, comme une « présentation hyperbolique du "naturel" » qui contribue à révéler son « statut fondamentalement fantasmatique¹³⁷ ».

32 Pensée comme un paramètre inhérent à la représentation, sorte de curseur permettant de prendre le pouls d'une culture esthétique, d'un mouvement artistique, ou encore d'un répertoire donnés dans leur relation à la vérité et à l'illusion, la grâce, tout comme l'affectation, ne peut être simplement radiée de la performance contemporaine. Dans

la cadre de ses réflexions dans *Le geste emprunté* (2019) autour d'œuvres de l'art de la performance des années 60 (et de leurs prémisses) qui portent en leur centre le corps féminin, Anne Creissels rapproche les concepts antithétiques historiques de la grâce et de l'affectation, en employant l'étonnante formulation du « caractère affecté de la grâce¹³⁸ ». En cela, elle cerne le caractère « emprunté » de la grâce, c'est-à-dire performatif au sens butlérien. L'entreprise de l'ouvrage *It* (2007) de Joseph Roach pour sa part est de cerner cette propriété volatile, ineffable et mystérieuse de nombreux interprètes des arts de la scène et de l'écran qu'il nomme « Ça » (*It*). « Ça » partage plusieurs caractéristiques communes avec la grâce : la conscience la détruit immédiatement, elle est comparée avec la *sprezzatura* de Baldassare Castiglione et le vocabulaire contemporain la désigne comme « présence¹³⁹ ». Il reconnaît à « Ça » un pendant « monstrueux », « étrange », qui opère pourtant une expérience de « glamour séduisant » auquel il attribue un potentiel de « subversion ontologique¹⁴⁰ ». Ces théories contemporaines de la grâce mènent à penser qu'un rapprochement entre la grâce et l'affectation s'est effectué à travers le tournant performatif. La *grâce de l'affectation* se définirait comme ce qui a trait (au plaisir pris) à l'expérience du revirement entre sujet et objet entraîné par une sorte de surgissement de l'objet. De même que le *camp*, elle ne se résumerait pas à valoriser l'artifice pour l'artifice ou à différencier l'œuvre « à contenu » de l'œuvre ornementale. Elle aurait davantage trait à ce sentiment d'hésitation par rapport à la perception dans un objet de l'intention et de la volonté de signifier, autrement dit, d'une promesse de sens.

BIBLIOGRAPHY

Marina Abramović, *The Biography of Biographies*, Milan, Charta, 2004.

Aristote, *Poétique*, trad. par Pierre Destrée, Paris, Flammarion, 2021.

Emily A. Arnold et Marlon M. Bailey, « Constructing Home and Family: How the Ballroom Community Supports African American GLBTQ Youth in the Face of HIV/AIDS », *Journal of Gay and*

Lesbian Social Services, vol. 21, n° 2-3, 2009, p. 171-188.

John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. par Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1991.

Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, trad. par Adam Blauhut, Berlin, De Gruyter, 2016.

Marlon M. Bailey, *Butch Queens up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013.

Sally Banes, *Terpsichore en baskets : post-modern dance*, trad. par Denise Luccioni, Paris, Chiron, 2002.

Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, trad. par Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 1994.

Lennart Boyd Schürmann et Augustin Le Coutour, « “You Created Me”: Affective Technologies in Greek Performativity and *Twenty Looks* », *Vogue Not*, *Vogue Not*, Trajal Harrell (dir.), 2017, p. 160-200.

Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 2009.

Judith Butler, « Critically Queer », *GLQ*, vol. 1, n° 1, 1993, p. 17-32.

Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006.

George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York, Basic Books, 2008.

Anne Creissels, *Le geste emprunté*, Paris, Éditions du félin, 2019.

Démétrios, *Du style*, trad. par Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993.

Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, Alain Ménil (dir.), Paris, Pocket, 1995.

Moriah Evans, « Moriah Evans' Unfinished Piece of Writing », *Vogue Not*,

Vogue Not, Trajal Harrell (dir.), 2017, p. 260-263.

Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 1, n° 92, 2013, p. 205-218.

Erika Fischer-Lichte, « Vom “Text” zur “Performance”: Der “performative turn” in den Kulturwissenschaften » dans *Schnittstelle: Medien und kulturelle Kommunikation*, Georg Stanitzek et Wilhelm Voßkamp (dir.), Cologne, Dumont, 2001, p. 111-115.

Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trad. par Saskya Iris Jain, Londres, Routledge, 2008.

Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, 1967, vol. 5, n° 10, p. 12-23.

Clifford Geertz, « Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought », *The American Scholar*, vol. 49, n° 2, 1980, p. 165-179.

RoseLee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, trad. par Christian-Martin Diebold et Lydie Échasseriaud, Paris, Thames & Hudson, 2012.

Grand dictionnaire anglais Hachette & Oxford, Marie-Hélène Corréard et Valérie Grundy (dir.), Paris, Hachette, 2009.

Harrap's Shorter, Georges Pilard et Anna Stevenson (dir.), Édimbourg, Harrap, 2006.

Trajal Harrell, *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church*, 2009-2017 :

Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (S), 2009.

Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XS), 2011.

(M)imosa/*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (M), 2011.

Antigone Jr./*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (jr.), 2011.

Antigone Sr./*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (L), 2012.

Judson Church is Ringingin Harlem (Made-to-Measure)/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (M2M), 2012.

Antigone Jr. Plus Plus/Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (jr. + +), 2013.

Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church (XL)/*The Publication*, 2016/*Vogue Not*, Trajal Harrell (dir.), 2017.

Trajal Harrell, entretien par Claire Bishop, Adrienne Edwards, Eungie Joo, Jean Stephan Kiss, Alexander Kollatos et Alexandros Magkianoiti, « Questions for Trajal Harrell », *Vogue Not*, Trajal Harrell (dir.), 2017, p. 300-303.

Trajal Harrell, entretien par Ariel Osterweis, « Trajal Harrell's (Email) Journey from Judson to Harlem », *Vogue Not*, Trajal Harrell (dir.), 2017, p. 118-121.

Trajal Harrell, « Voguing Vogue: Letter from the Editor », *Vogue Not*, Trajal Harrell (dir.), 2017, p. 18.

William Hogarth, *Analyse de la beauté*, trad. par Jansen, révisée par Serge Chauvin, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1991.

Charles Hutton, *A Philosophical and Mathematical Dictionary*, vol. 2, Londres, S. Hamilton, 1815.

Amelia Jones, *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance*, New York, Routledge, 2020.

Christophe Kihm et Laurent Goumarre, « Performance contemporaine/Contemporary Performance », *artpress2*, n° 7, 2007, p. 5-6.

Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. par Jean-Claude Schneider, Rezé, Séquences, 1991.

Martin F. Manalansan IV, « Mighty Realness, Mother Camp », *American Anthropologist*, vol. 120, n° 4, 2018, p. 853-854.

Gérard Mayen, « À quoi sert l'Amérique ? », *Vogue Not*, Trajal Harrell (dir.), 2017, p. 36-42.

Moses Mendelssohn, « Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften », dans *Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik*, Moritz Brasch (dir.), vol. 2, Leipzig, Voss, 1880, p. 169-208.

madison moore, *Fabulous: The Rise of the Beautiful Eccentric*, New Haven, Yale University Press, 2018.

José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009.

Jeffrey T. Nealon, *Fates of the Performative: From the Linguistic Turn to the New Materialism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021.

Alex Neill, « Inauthenticity, Insincerity, and Poetry », dans *Performance and Authenticity in the Arts*, Salim Kemal et Ivan Gaskell (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 197-214.

Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago,

University of Chicago Press, 1979.

Tavia Nyong'o, « Dancing in the Subjunctive: On Trajal Harrell's *Twenty Looks* », *Vogue Not*, Trajal Harrell (dir.), 2017, p. 254-257.

Ariel Osterweis, « Rashaad Newsome, Trajal Harrell and VOGUING in the WHITE CUBE », *Vogue Not*, Trajal Harrell (dir.), 2017, p. 98-114.

Knox Peden, « Grace and Equality, Fried and Rancière (and Kant) », dans *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*, Mathew Abbott (dir.), New York, Routledge, 2018.

Le petit Larousse, Michel Legrain et Yves Garnier (dir.), Paris, Larousse, 2002.

Emmanuel Peyroud, Nadeije Laneyrie-Dagen et Sébastien Allard, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011.

Roger de Piles, *Éléments de peinture pratique*, Paris, Jombert, 1766.

Platon, *Ion*, trad. par Arnaud Macé, Paris, Les Belles Lettres, 2018.

Plotin, 6^e *Ennéade*, livre 7, dans *Les Ennéades*, vol. 3, trad. par Marie-Nicolas Bouillet, Paris, Hachette, 1862.

Yvonne Rainer, « No Manifesto », dans *Posthumanism in Art and Science: A Reader*, Giovanni Aloi et Susan McHugh (dir.), New York, Columbia University Press, 2021, p. 97.

Joseph Roach, *It*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2007.

Baldine Saint Girons, *Le pouvoir esthétique*, Houilles, Manucius, 2009.

Daniel Saintillan, « Les "Grâces" des Grecs et la philosophie : de Platon à

Hegel », *Les études philosophiques*, 2003, vol. 4, n° 67, p. 541-564.

Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Tullio de Mauro (dir.), Paris, Payot & Rivages, 1995.

Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Londres, Routledge, 2013.

Friedrich Schiller, *Textes esthétiques : « Grâce et dignité » et autres textes*, trad. par Nicolas Briand, Paris, Vrin, 1998.

John R. Searle, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, trad. par Hélène Pauchard, Paris, Hermann, 2008.

Anthony Ashley Cooper, troisième Comte de Shaftesbury, *Soliloque ou conseil à un auteur*, trad. par Danielle Lories, Paris, L'Herne, 1994.

Jaime Shearn Coan, « Trajal Harrell's *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* », *Vogue Not*, Trajal Harrell (dir.), 2017, p. 238-251.

Susan Sontag, « Culture et sensibilité d'aujourd'hui », dans *Œuvres complètes*, vol. 5, trad. par Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 451-470.

Susan Sontag, « Le style "Camp" », dans *Œuvres complètes*, vol. 5, trad. par Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 421-450.

Claude-Henri Watelet, *L'art de peindre : poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1761.

Yoshiji Yokoyama, *La grâce et l'art du comédien : conditions théoriques de l'exclusion de la danse et du chant dans le*

théâtre des Modernes, thèse, Université Paris Nanterre, 2008.

NOTES

- 1 Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, 1967, vol. 5, n° 10, p. 12-23, p. 21 : « *survival* » ; « *art degenerates* ». Toutes les traductions sont de l'auteure sauf mention contraire.
- 2 Ibid., p. 15.
- 3 Ibid., p. 21 : « *synthesis* » ; « *essences* ».
- 4 Ibid. : « *quality* » ; « *value* » ; « *What lies between the arts is theater* ».
- 5 Ibid., p. 23, ann. 18 : « *theatrical sensibility* ».
- 6 Susan Sontag, « Culture et sensibilité d'aujourd'hui », dans *Œuvres complètes*, vol. 5, trad. par Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 451-470, p. 457 : « *form* » ; « *content* » ; « *high culture* » ; « *low culture* » ; « *frivolous* » ; « *serious* ».
- 7 Michael Fried, op. cit., p. 23, ann. 18 : « *standards and values of the high art of the past* ».
- 8 Ibid., p. 23 : « *Presentness is grace* ».
- 9 Ibid., p. 22 : « *at every moment the work itself is wholly manifest* ».
- 10 Knox Peden, « Grace and Equality, Fried and Rancière (and Kant) », dans *Michael Fried and Philosophy: Modernism, Intention, and Theatricality*, Mathew Abbott (dir.), New York, Routledge, 2018, p. 189-205, p. 191 : « *are what they are only because presentness first is what it is (first conceptually, logically, not necessarily temporally)*. »
- 11 Voir Homère, *Odyssée*, II-12, VI-235, VIII-19, XVII-63 et XXIII-159.
- 12 Daniel Saintillan, « Les "Grâces" des Grecs et la philosophie : de Platon à Hegel », *Les études philosophiques*, 2003, vol. 4, n° 67, p. 541-564, p. 549.
- 13 Ibid., p. 552.
- 14 *Le petit Larousse*, Michel Legrain et Yves Garnier (dir.), Paris, Larousse, 2002, entrée « *hypocrisie* », p. 523.
- 15 Alex Neill, « Inauthenticity, Insincerity, and Poetry », dans *Performance and Authenticity in the Arts*, Salim Kemal et Ivan Gaskell (dir.), Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 197-214, p. 197 : « *pretending to have*

sentiments (I use the term in a Humean sense, to include beliefs and desires as well as less obviously cognitive feelings and emotions) that one does not in fact have. »

16 *Le petit Larousse*, op. cit., entrée : « théâtral », p. 1005.

17 Yoshiji Yokoyama, *La grâce et l'art du comédien : conditions théoriques de l'exclusion de la danse et du chant dans le théâtre des Modernes*, thèse, Université Paris Nanterre, 2008, p. 113.

18 Ibid., p. 114-115.

19 Platon, *Ion*, trad. par Arnaud Macé, Paris, Les Belles Lettres, 2018, p. 16-27 (533c-536d) ; Aristote, *Poétique*, trad. par Pierre Destrée, Paris, Flammarion, 2021, p. 91-92 (I, 1447a, 14-19) ; Moses Mendelssohn, « Über das Erhabene und Naive in den schönen Wissenschaften », dans *Schriften zur Philosophie, Ästhetik und Apologetik*, Moritz Brasch (dir.), vol. 2, Leipzig, Voss, 1880, p. 169-208, p. 203-204.

20 Anthony Ashley Cooper, troisième Comte de Shaftesbury, *Soliloque ou conseil à un auteur*, trad. par Danielle Lories, Paris, L'Herne, 1994, p. 95.

21 Friedrich Schiller, *Textes esthétiques : « Grâce et dignité » et autres textes*, trad. par Nicolas Briand, Paris, Vrin, 1998, p. 25.

22 Claude-Henri Watelet, *L'art de peindre : poème avec des réflexions sur les différentes parties de la peinture*, Amsterdam, aux dépens de la Compagnie, 1761, p. 116.

23 dans Emmanuel Peyroud, Nadeije Laneyrie-Dagen et Sébastien Allard, *L'enfant dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2011, p. 333.

24 Claude-Henri Watelet, op. cit., p. 112.

25 Heinrich von Kleist, *Sur le théâtre de marionnettes*, trad. par Jean-Claude Schneider, Rezé, Séquences, 1991, p. 25.

26 Charles Hutton, *A Philosophical and Mathematical Dictionary*, vol. 2, Londres, S. Hamilton, 1815, p. 568.

27 William Hogarth, *Analyse de la beauté*, trad. par Jansen, révisée par Serge Chauvin, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1991, p. 69-70.

28 Friedrich Schiller, op. cit., p. 43.

29 Yoshiji Yokoyama, op. cit., p. 131.

30 Démétrios, *Du style*, trad. par Pierre Chiron, Paris, Les Belles Lettres, 1993, p. 54, 55.

- 31 William Hogarth, op. cit., p. 60-61.
- 32 Ibid., p. 79-80.
- 33 Edmund Burke, *Recherche philosophique sur l'origine de nos idées du sublime et du beau*, trad. par Baldine Saint Girons, Paris, Vrin, 2009, p. 200.
- 34 William Hogarth, op. cit., p. 66.
- 35 Ibid., p. 67.
- 36 Plotin, 6^e *Ennéade*, livre 7, dans *Les Ennéades*, vol. 3, trad. par Marie-Nicolas Bouillet, Paris, Hachette, 1862, p. 452-453.
- 37 Roger de Piles, *Éléments de peinture pratique*, Paris, Jombert, 1766, p. 363.
- 38 Anthony Ashley Cooper, troisième Comte de Shaftesbury, op. cit., p. 207.
- 39 Baldine Saint Girons, *Le pouvoir esthétique*, Houilles, Manucius, 2009, p. 93.
- 40 dans Ibid.
- 41 Amelia Jones, *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance*, New York, Routledge, 2020, p. 131, 135.
- 42 Judith Butler, « Critically Queer », *GLQ*, vol. 1, n° 1, 1993, p. 17-32, p. 25 : « spectacular gender ».
- 43 Amelia Jones, op. cit., p. 135.
- 44 Susan Sontag, « Le style "Camp" », dans *Œuvres complètes*, vol. 5, trad. par Guy Durand, Paris, Christian Bourgois, 2010, p. 421-450, p. 424.
- 45 Ibid., p. 421.
- 46 Ibid., p. 428.
- 47 Ibid., p. 437.
- 48 Ibid., p. 435.
- 49 Ibid. En français dans le texte original.
- 50 Ibid., p. 429.
- 51 Esther Newton, *Mother Camp: Female Impersonators in America*, Chicago, University of Chicago Press, 1979, p. 105 : « philosophy of transformations and incongruity ».
- 52 Ibid., p. 106 : « incongruous juxtapositions ».
- 53 Susan Sontag, « Le style "Camp" », op. cit., p. 426.

54 Esther Newton, op. cit, p. 107 : « high and low status » ; « profane and sacred ».

55 Susan Sontag, « Le style “Camp” », op. cit., p. 422.

56 Esther Newton, op. cit, p. 106.

57 Ibid., p. 105 : « Camp is not a thing. Most broadly it signifies a *relationship between things* ».

58 Michael Fried, op. cit., p. 21.

59 La traduction française « kitsch » pour « camp » ne révèle qu’une seule facette du concept.

60 dans Sally Banes, *Terpsichore en baskets : post-modern dance*, trad. par Denise Luccioni, Paris, Chiron, 2002, p. 90.

61 Ibid., p. 89, 93.

62 RoseLee Goldberg, *La performance du futurisme à nos jours*, trad. par Christian-Martin Diebold et Lydie Échasseriaud, Paris, Thames & Hudson, 2012, p. 9.

63 Marina Abramović, *The Biography of Biographies*, Milan, Charta, 2004, p. 12 : « I was interested in bringing performance into a theatre context, but with a difference. Everything the public saw would be real: knives, snakes, dogs, blood, ice, rats. As well as the emotions: shame, pleasure, and pain. »

64 Yvonne Rainer, « No Manifesto », dans *Posthumanism in Art and Science: A Reader*, Giovanni Aloï et Susan McHugh (dir.), New York, Columbia University Press, 2021, p. 97 : « Avoid if at all possible » ; « Acceptable in limited quantity » ; « Magic is out; the other two are sometimes tolerable » ; « Acceptable only as quotation » ; « Dancers are ipso facto heroic » ; « Don’t agree with that one » ; « Don’t understand that one » ; « Stay in your seats » ; « Style is unavoidable » ; « A little goes a long way » ; « Unavoidable » ; « If you mean “unpredictable,” that’s the name of the game » ; « Unavoidable ».

65 Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Tullio de Mauro (dir.), Paris, Payot & Rivages, 1995, p. 166.

66 Jeffrey T. Nealon, *Fates of the Performative: From the Linguistic Turn to the New Materialism*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2021, p. XI-XII.

67 Erika Fischer-Lichte, « Vom “Text” zur “Performance”: Der “performative turn” in den Kulturwissenschaften » dans *Schnittstelle: Medien und kulturel-*

le Kommunikation, Georg Stanitzek et Wilhelm Voßkamp (dir.), Cologne, Dumont, 2001, p. 111-115, p. 111 : « Kultur als Text » ; « Kultur als Performance ».

68 Doris Bachmann-Medick, *Cultural Turns: New Orientations in the Study of Culture*, trad. par Adam Blauhut, Berlin, De Gruyter, 2016, p. 77 : « Whereas the text category places greater emphasis on the sedimentation of meaning, here the question is what actions create (cultural) meanings. »

69 John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, trad. par Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 43.

70 John R. Searle, *Les actes de langage : essai de philosophie du langage*, trad. par Hélène Pauchard, Paris, Hermann, 2008.

71 Doris Bachmann-Medick, op. cit., p. 73 : « The performative turn has called attention to the expressive dimension of both actions and action-based events, including staged social culture. It focuses [...] on the practical dimension of the generation of cultural meanings and experiences. It seeks to understand the generative and transformative aspects of culture on the basis of events, practices, material embodiments and media forms. »

72 Clifford Geertz, « Blurred Genres: The Refiguration of Social Thought », *The American Scholar*, vol. 49, n° 2, 1980, p. 165-179, p. 168-173.

73 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trad. par Saskya Iris Jain, Londres, Routledge, 2008, p. 196.

74 Susan Sontag, « Le style “Camp” », op. cit., p. 429.

75 Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, trad. par Cynthia Kraus, Paris, La Découverte, 2006, p. 259.

76 Ibid., p. 261.

77 Amelia Jones, op. cit., p. 36.

78 Susan Sontag, « Le style “Camp” », op. cit., p. 443.

79 Martin F. Manalansan IV, « Mighty Realness, Mother Camp », *American Anthropologist*, vol. 120, n° 4, 2018, p. 853-854, p. 854 : « issues of the real and the fake [...] still continue to this day ».

80 dans Tavia Nyong'o, « Dancing in the Subjunctive: On Trajal Harrell's Twenty Looks », *Vogue Not*, Trajal Harrell (dir.), 2017, p. 254-257, p. 254, ann. 1 : « What would have happened in 1963 if someone from the voguing ball scene in Harlem had come downtown to perform alongside the early postmoderns in Judson Church? ».

81 Benny Ninja dans Ariel Osterweis, « Rashaad Newsome, Trajal Harrell and VOGUING in the WHITE CUBE », *Vogue Not*, op. cit., p. 98-114, p. 101.

82 George Chauncey, *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940*, New York, Basic Books, 2008, p. 227-228, 244-245, 257-258.

83 Emily A. Arnold et Marlon M. Bailey, « Constructing Home and Family: How the Ballroom Community Supports African American GLBTQ Youth in the Face of HIV/AIDS », *Journal of Gay and Lesbian Social Services*, vol. 21, n° 2-3, 2009, p. 171-188, p. 174 : « led by “mothers” (mostly men, but sometimes women or male-to-female transgender people) and “fathers” (men or female-to-male transgender people), who [...] undertake a labor of care and love for/with other members of the Ballroom community ». L’auteure a choisi de traduire cette citation au plus près de sa version originale, sans prendre en compte l’éventuelle évolution des dénominations « femmes » ou « hommes trans ».

84 madison moore, *Fabulous: The Rise of the Beautiful Eccentric*, New Haven, Yale University Press, 2018, p. 181 : « a movement language that transforms poses into dance ».

85 Marlon M. Bailey, *Butch Queens up in Pumps: Gender, Performance, and Ballroom Culture in Detroit*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2013, p. 127 : « labor » ; « work » ; « to forge their minoritarian social sphere ».

86 José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York, New York University Press, 2009, p. 80 : « trace » ; « black and queer racialized survival » ; « cultural logics of white supremacy and heteronormativity ».

87 *Vogue Not*, op. cit., p. 291 : « American Casual Sport » ; « Icon » ; « Runway Performance with Face and Effects ».

88 Esther Newton, op. cit., p. 106.

89 Gérard Mayen, « À quoi sert l’Amérique ? », *Vogue Not*, op. cit., p. 36-42, p. 40.

90 Trajal Harrell dans Ariel Osterweis, op. cit., p. 106 : « mini-cliques ».

91 Gérard Mayen, op. cit., p. 40.

92 Jaime Shearn Coan, « Trajal Harrell’s *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* », *Vogue Not*, op. cit., p. 238-251, p. 240 : « speculation ».

93 *Ibid.*, p. 242 : « parafiction ».

94 José Esteban Muñoz, op. cit., p. 97 : « utopia as flux, a temporal disorganization, as a moment when the here and the now is transcended by a then and a there that could be and indeed should be. »

95 Trajal Harrell, entretien par Claire Bishop, Adrienne Edwards, Eungie Joo, Jean Stephan Kiss, Alexander Kollatos et Alexandros Magkianoitis, « Questions for Trajal Harrell », *Vogue Not*, op. cit., p. 300-303, p. 301 : « imaginative cracks in history ».

96 dans Lennart Boyd Schürmann et Augustin Le Coutour, « “You Created Me”: Affective Technologies in Greek Performativity and *Twenty Looks* », *Vogue Not*, op. cit., p. 160-200, p. 178 : « Who am I? I am Trajal. I am Trahal. I am Trâdjel. I am Traedjal. I am Traedjel. I am Trayal now. I am Antigone ».

97 Trajal Harrell, « Questions for Trajal Harrell », op. cit., p. 303 : « architectural foundation ».

98 Moriah Evans, « Moriah Evans’ Unfinished Piece of Writing », *Vogue Not*, op. cit., p. 260-263, p. 262 : « eyeballs only ». Avec cette expression, Moriah Evans décrit son expérience de *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (S) (2009).

99 Un accessoire parmi d’autres de l’interprète Rob Fordeyn dans *Antigone Sr./Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (L) (2012).

100 madison moore, op. cit., p. 177 : « asking for permission » ; « value » ; « self-worth » ; « possibility ».

101 Denis Diderot, *Discours sur la poésie dramatique*, Alain Ménéil (dir.), Paris, Pocket, 1995, p. 201.

102 Trajal Harrell dans Ariel Osterweis, op. cit., p. 111 ; Trajal Harrell, entretien par Ariel Osterweis, « Trajal Harrell’s (Email) Journey from Judson to Harlem », *Vogue Not*, op. cit., p. 118-121, p. 119 : « authenticity ».

103 Trajal Harrell, « Voguing Vogue: Letter from the Editor », *Vogue Not*, op. cit., p. 18 : « This is voguing magazine realness ».

104 (M)imosa/*Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (M) (2011) : « Realness is when you try to be something you’re not ».

105 Trajal Harrell, « Questions for Trajal Harrell », op. cit., p. 301 : « problematizing racial, gendered, and sexualized alignments, assignments, and realities ».

106 Marlon M. Bailey, op. cit., p. 67 : « realness is at once about authenticity and illusion ».

107 Amelia Jones, op. cit., p. 17 : « it casts the concept of the real into doubt ».

108 Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture*, trad. par Françoise Bouillot, Paris, Payot & Rivages, 1994, p. 173.

109 Trajal Harrell, « Questions for Trajal Harrell », op. cit., p. 301 : « tightrope ».

110 Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, Londres, Routledge, 2013, p. 28. Traduction de Josette Féral : Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, vol. 1, n° 92, 2013, p. 205-218, p. 207.

111 Trajal Harrell, « Questions for Trajal Harrell », op. cit., p. 301 : « reaffirming stereotypes ».

112 Ibid., p. 302.

113 Ibid. : « if you have lots of shit, nobody can really steal your shit. They take one thing and you just show back up with another one and/or another in a different size ».

114 Esther Newton, op. cit., p. 48 : « impression ».

115 Ibid., p. 109.

116 Trajal Harrell dans Ariel Osterweis, op. cit., p. 104 : « you lose your ability to [...] automatically read gender ».

117 Ibid., p. 105 : « histories of movement on women's bodies ».

118 Jaime Shearn Coan, op. cit., p. 242.

119 Trajal Harrell, « Trajal Harrell's (Email) Journey from Judson to Harlem », op. cit., p. 119 : « twirling ».

120 Ariel Osterweis, op. cit., p. 108.

121 Trajal Harrell, « Questions for Trajal Harrell », op. cit., p. 302 : « in quotes ».

122 Ibid. : « tributes ».

123 Trajal Harrell dans Ariel Osterweis, op. cit., p. 107 : « I'm really an expressionist ».

124 Ibid., p. 111 : « with no irony ».

125 Susan Sontag, « Le style "Camp" », op. cit., p. 436.

126 Moriah Evans, op. cit., p. 263 : « coy yet knowing ».

127 *Grand dictionnaire anglais Hachette & Oxford*, Marie-Hélène Corréard et Valérie Grundy (dir.), Paris, Hachette, 2009, entrée : « coy », p. 1098 ; *Harrap's Shorter*, Georges Pilard et Anna Stevenson (dir.), Édimbourg, Harrap, 2006, entrée : « coy », p. 201.

128 Judith Butler « Critically Queer », op. cit., p. 28 : « unanticipated resignifiability of highly invested terms ».

129 Christophe Kihm et Laurent Goumarre, « Performance contemporaine/Contemporary Performance », *artpress2*, n° 7, 2007, p. 5-6, p. 5. Dans *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (S) (2009) et *Twenty Looks or Paris is Burning at the Judson Church* (XS) (2011), Trajal Harrell distribue un ensemble de textes aux spectateurs avant le début de la performance. Cet éditorial en fait partie.

130 Rolf Holland dans « Talking Back », *Vogue Not*, op. cit., p. 24 : « intriguing expressions ».

131 Friedrich Schiller, op. cit., p. 28, ann. 2.

132 Ibid., p. 27.

133 Ibid., p. 57.

134 Susan Sontag, « Le style "Camp" », op. cit., p. 434.

135 Ibid., p. 432-433.

136 Ibid., p. 433.

137 Judith Butler, *Trouble dans le genre : le féminisme et la subversion de l'identité*, op. cit., p. 273.

138 Anne Creissels, *Le geste emprunté*, Paris, Éditions du félin, 2019, p. 9.

139 Joseph Roach, *It*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2007, p. 4, 8 : « presence ».

140 Ibid., p. 11 : « monstrous » ; « uncanny » ; « seductive glamour » ; « ontological subversion ».

ABSTRACTS

English

Is grace still relevant for the contemporary performing arts? To answer this question, this article focuses on the historical opposition between grace and affectation. It highlights the theoretical trajectory of these concepts,

which have been associated respectively with authenticity and innocence, and with pretense and theatricality. Their opposition is superimposed on another, that between man, perceived as neutral, pure and true, and woman, opaque, deceptive and volatile. The mention of the notion of grace in a seminal article by Michael Fried in the 1960s allows us to pinpoint the meanings with which grace and affectation were imbued in the mid-twentieth century in the art world. A debate seems to have emerged between, on the one hand, an essentialist conception of grace understood as presence by Fried, as well as some performance artists and postmodern dancers, and, on the other hand, the author Susan Sontag and her reflections on camp – which is a manifestation of theatricality, even affectation – and the irrelevance of the modern quest for presence. It would seem that while grace was related to the *performative* in *performance* art, it has undergone, like performativity itself, a transformation at the dawn of the twenty-first century, which has reconfigured its opposition to affectation. Trajal Harrell's work contributes to this movement by staging an over-theatricality that exhausts the necessity of grace. This article concludes that, after the “performative turn,” grace still carries with it some traditional dynamics such as seduction and innocence, which are subverted with distancing strategies like exacerbation, parody and quotation; strategies associated to affectation, which becomes a source of pleasure for the spectator. The author coins the notion of *grace of affectation*, which finds echoes in several contemporary aesthetic discourses on theater and cinema.

Français

La grâce a-t-elle encore sa place dans les arts de la scène ? Pour répondre à cette question, cet article se concentre sur l'opposition historique entre grâce et affectation. Il met en lumière le parcours théorique de ces concepts, et les notions qui leur sont associées : l'authenticité et l'innocence pour la grâce, la feinte et le théâtral pour l'affectation. À cette opposition s'en superpose une autre : entre l'homme, perçu comme neutre, pur et vrai, et la femme, opaque, trompeuse et volatile. Une occurrence de la notion de grâce dans un article séminal de Michael Fried dans les années 60 permet de mettre le doigt sur les significations dont grâce et affectation sont chargées au milieu du xx^e siècle. Se révèle en sourdine un débat, opposant, d'un côté, une conception essentialiste de la grâce entendue comme présence par Fried et certains artistes de l'art de la performance (*performance art*) et de la danse postmoderne, et de l'autre, l'auteure Susan Sontag et ses réflexions sur le *camp* – qui est une manifestation de la théâtralité, voire de l'affectation – et sur l'inanité de la quête moderne de la présence. Il apparaît que si la grâce était liée à ce qu'il y a de *performatif* dans l'art de la *performance*, elle a subi, comme la performativité elle-même, une transformation à l'orée du xxi^e siècle, reconfigurant son opposition à l'affectation. L'œuvre de Trajal Harrell concourt à ce mouvement par sa sur-théâtralité qui épuise l'impératif de grâce. Cet article conclut que la grâce après le « tournant performatif » met encore en jeu certaines dynamiques traditionnelles comme la séduction et l'innocence, lesquelles subissent un détournement à l'aide de

stratégies de mise à distance comme l'exacerbation, la parodie et la citation ; des stratégies associées à l'affectation, qui devient source de plaisir pour le spectateur. L'auteure propose l'idée d'une *grâce de l'affectation*, qui trouve des échos dans certains discours esthétiques contemporains.

INDEX

Mots-clés

Esthétique, théâtralité, sujet/objet, camp, Trajal Harrell

Keywords

Aesthetics, theatricality, subject/object, camp, Trajal Harrell

AUTHOR

Catherine Girardin

Catherine Girardin est docteure en Arts du spectacle et ATER à l'université de Poitiers. Sa thèse a été publiée sous le titre *La philosophie de l'histoire par le théâtre : l'œuvre dramatique de Johann Gottfried Herder (1764-1774)* chez V & R unipress (2021). Ses champs de recherche sont le théâtre allemand et des Lumières, la performance et les enjeux esthétiques liés à l'histoire et à la mémoire dans les arts de la représentation. Elle prépare actuellement une édition critique des œuvres dramatiques de Herder et a publié des contributions notamment sur la danse contemporaine, comme « Mise en danse du souvenir : *Qu'est-ce qui nous arrive ?!* » (2013-2014) de Mathilde Monnier et François Olislaeger » dans *Corps (in)croyables : pratiques amateur en danse contemporaine* (2017).