

Déméter

ISSN : 1638-556X

Publisher : Université de Lille

14 | Hiver | 2025

Défaire les histoires disciplinaires : frictions et appropriations réciproques
entre théâtre et performance (de 1950 à nos jours)

Attends-moi au fond de la piscine : disciples et indiscipline(s) dans l'œuvre de Jack Smith (1932-1989)

*Wait for Me at the Bottom of the Pool: Disciples and Indiscipline(s) in the Work
of Jack Smith (1932-1989)*

Marie Pecorari

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2354>

DOI : 10.54563/demeter.2354

Electronic reference

Marie Pecorari, « *Attends-moi au fond de la piscine : disciples et indiscipline(s) dans
l'œuvre de Jack Smith (1932-1989)* », *Déméter* [Online], 14 | Hiver | 2025, Online
since 30 janvier 2026, connection on 02 mars 2026. URL : [https://www.peren-
revues.fr/demeter/2354](https://www.peren-revues.fr/demeter/2354)

Copyright

CC-BY-NC

Attends-moi au fond de la piscine : disciples et indiscipline(s) dans l'œuvre de Jack Smith (1932-1989)

Wait for Me at the Bottom of the Pool: Disciples and Indiscipline(s) in the Work of Jack Smith (1932-1989)

Marie Pecorari

OUTLINE

Ce dont il faut se débarrasser : *Perform, or Else !*
Déployer la force dans la faiblesse
Résistance, recyclage, réinvention
Entre les mailles du filet critique
Marchandisation et marchandages

TEXT

- 1 Il est difficile d'échapper à la prétériton lorsqu'on prétend s'intéresser à la performance. On jure de ne pas passer en revue une fois encore les multiples et glissantes acceptions du terme, avant de devoir se rendre, et de consentir. Pourtant, s'il est un objet d'étude à qui convient ce mot fuyant de performance, c'est bien l'artiste Jack Smith. Pour lui, on serait tenté de se dérober à l'étape définitoire et de laisser planer le flou. Cité comme inspiration fondatrice par de nombreuses figures des avant-gardes new-yorkaises des années 1960 et au-delà¹, elles-mêmes évoluant souvent dans des interstices disciplinaires (théâtre, cinéma, photographie, art-performance²...), Jack Smith, si l'on en croit ses écrits, s'est peu soucié de son positionnement précis dans le champ artistique³. Peut-être à son détriment, tant la nécessité d'assurer sa pérennité économique passe par un ancrage clair, c'est-à-dire relativement fixe, du moins d'un point de vue discursif⁴. Le refus de l'artiste n'empêche pas la critique de s'emparer de l'objet et de lui assigner une identité formelle. Puisqu'il faut trancher dans le vif, c'est donc ce qui relève des spectacles [*performance* au sens de représentation] présentés dans le loft occupé par Smith, où art et vie s'entremêlent, sur lesquels cet article s'attardera, parallèlement à la prise en charge critique de l'artiste du

côté des études théâtrales. Séparation somme toute artificielle, puisque l'intrusion du théâtral, la volonté de bousculer le résultat figé pour y remettre du vivant, de résister à l'achèvement, n'est jamais éloignée, même dans l'œuvre cinématographique et photographique. De même que les spectacles sont saturés de références cinématographiques (citations scénaristiques, visuelles, sonores). Le terme spectacle, choisi pour sa relative neutralité, est retenu comme point d'accroche pour aborder la question du partage performance/théâtre, opposition qui postule dans la performance l'émergence d'une catégorie à la fois concurrente et parasite du théâtre. La notion de performance est en effet appréhendée aux États-Unis de manière sensiblement autre qu'en Europe : l'usage du terme a pris une ampleur et une coloration particulières dans le domaine esthétique après-guerre, en raison d'un emploi plus ancien et plus large en anglais qu'en français, ainsi que d'une histoire théorique et critique qui a pris des chemins différents, ce que la dernière partie de cet article s'attachera à décrire. Ce qui est palpable, c'est qu'un même phénomène de rejet du théâtral au profit de la performance, du texte dramatique au profit de la théâtralité, ou plutôt justement d'un extra-théâtral, a bien eu lieu, mais selon des modalités et dans un contexte distinct.

- 2 Ces prélèvements dans l'œuvre de Jack Smith vont servir de témoin pour envisager et illustrer les modalités de ce partage.

Ce dont il faut se débarrasser : *Perform, or Else !*

- 3 Il n'est pas question de dresser un catalogue des emplois bilingues du mot performance, mais tout de même. Parmi une bibliographie potentielle pléthorique (Philip Auslander, Marvin Carlson, Richard Schechner...), convoquons Diana Taylor, qui, dans un bref ouvrage récent à valeur pédagogique, résume ainsi quelques usages du terme : « Processus, pratique, épistémé, mode de transmission, résultat, et moyen d'intervenir dans le monde⁵ ». En tant que directrice d'un centre d'études (*The Hemispheric Institute*) couvrant l'ensemble du continent américain et ses langues véhiculaires (français, anglais, espagnol et portugais), elle a une conscience aiguë des difficultés de traduction du terme. Intéressons-nous aux traductions et termes

correspondants en français : processus et pratique n'ont d'équivalent que dans le domaine artistique, sous forme d'anglicismes pérennisés (la performance, l'art-performance, performantiel, pouvant désigner le processus comme le résultat). L'épistémé⁶ renvoie à une méthodologie de pratique incarnée, qui va prendre forme scientifiquement dans le domaine d'étude des *performance studies*, études sur la performance ou performantielles (la traduction n'est pas passée, reflet du manque d'ancrage de cette perspective dans le champ universitaire français). Le champ d'études des *performance studies* commence dès les années 1960 à se faire une place dans le paysage universitaire aux États-Unis aux dépens en grande partie des études théâtrales⁷, et dépasse de loin le domaine artistique, puisqu'il s'agit de prendre le geste à visée esthétique comme grille d'analyse pour un ensemble élargi de domaines de l'activité humaine. Cette discipline émergente se revendique de manière ostensible comme anti-, inter-, trans- et méta-discipline, en marge et à l'avant-garde. Le rapprochement avec Jack Smith, perçu comme inclassable, indiscipliné, idiosyncratique, sans toutefois délaisser le discours poétique pour recourir aux armes efficaces de l'argumentation de type universitaire, nous tend la main, nonobstant les réticences de l'artiste envers l'accompagnement théorique.

- 4 Quant au mode de transmission, il est envisagé par Diana Taylor en référence au potentiel pédagogique et mémoriel, sans être forcément directement didactique, de la performance, qui est par essence reprise, réitération, réinvention d'un original introuvable.
- 5 Avec une telle approche, le terme est propulsé hors du seul champ artistique, pour s'ouvrir à l'ensemble des activités humaines. Il est valide aussi l'évaluation d'un niveau selon des attentes plus ou moins clairement formulées et adossées à un idéal souvent diffus (excellence)– cet emploi a été choisi par Jon McKenzie comme titre d'un ouvrage paru en 2001⁸, qui a marqué le domaine des *performance studies* aux États-Unis et est repris ici en intertitre. Jon McKenzie sonde les points de contact entre une forme artistique à l'intention réfractaire et une injonction qui s'est imposée dans le monde des affaires. « Comment se fait-il que la performance émerge à la fin du XX^e siècle à la fois comme pratique dominante de résistance culturelle, et comme pratique dominante dans l'organisation des entreprises ?⁹ » Cette coexistence à première vue oxymorique ne

l'est pas tant si l'on se penche sur la trajectoire professionnelle des praticiens des arts vivants, comme déjà brièvement abordé en introduction. Tenir un discours convenu sur la résistance en proposant un spectacle/produit fini bien calibré, relativement prévisible d'une création à l'autre, et étudié pour bousculer légèrement mais point trop son public cible (reproche couramment adressé à celles et ceux ayant transformé leurs débuts modestes en succès commercial), c'est certes une manière de reprendre à son compte des critères de réussite empruntés au monde de l'entreprise. C'est aussi une manière de pérenniser son activité en assurant sa survie financière dans un univers capitaliste qui fonctionne ainsi, diront les plus réalistes. Smith intégrera ces contraintes à sa cosmogonie en dressant un bestiaire des figures incarnant un capitaliste avide et sans souci du plus faible (par exemple, Oncle Hameçon (*Uncle Fishhook*), le Homard et le homardisme (*Lobster, lobsterism*), buses (*buzzards*)) bien plus qu'il ne cherchera à se plier aux exigences discursives des demandes de subventions.

- 6 Malgré sa position marginale, pourquoi Jack Smith a-t-il exercé une aimantation puissante sur ses pairs, tout en demeurant une figure solitaire, à laquelle on emprunte sans entrer dans une collaboration durable ?

Déployer la force dans la faiblesse

- 7 Plus que les bénéficiaires de la transmission d'un maître, les disciples évoqués dans le titre sont davantage des admirateurs se réclamant de Smith, témoins directs des spectacles ou films comme lecteurs de ses écrits, spectateurs de captations ou d'un œuvre reconstruit et fantasmé à partir d'images et de commentaires, le revendiquant comme une influence majeure.
- 8 Le discours de Smith lui-même, consigné sous forme de brefs textes publiés dans des revues de son vivant, et rassemblés dans un mince volume qui a pour titre celui repris pour cet article¹⁰, ne s'embarrasse guère de préoccupations génériques : théâtre et théâtral y sont employés de manière apparemment interchangeable avec performance ou spectacle. Cette indifférence ou ce flottement pourrait expliquer pourquoi Jack Smith n'a pas été catégorisé trop hâtivement et fermement ; pourtant, d'autres dans le même cas ont fait les frais

de ces mêmes processus de catégorisation, comme certains praticiens du théâtre performantiel expérimental *queer* revendiquant leur attachement au théâtre et à la théâtralité.¹¹

- 9 Prenons pour guide le titre de ce texte/manifeste/scénario, *Attends-moi au fond de la piscine* [*Wait for Me at the Bottom of the Pool*], afin d'offrir un point d'entrée dans l'univers de Smith – sa pensée, sa cosmologie, ses réalisations.
- 10 Jack Smith attribue ce titre à un spectacle qualifié de « mixed media spectacle », de spectacle de technique mixte, terme emprunté à la critique d'art. Aucune trace, ici comme ailleurs d'une méfiance ou d'un rejet du théâtre qui laisseraient soupçonner un évitement du terme. Si l'on s'intéresse aux affiches conçues par Smith pour ses spectacles, on trouve le mot théâtre et théâtral (*theatrical*) pour qualifier d'autres œuvres d'esprit apparemment proche (ex. *Technicolor Sunset Easter Pageant* : spectacle pascal en technicolor au crépuscule¹²). Smith a repris la trame des *Revenants* d'Ibsen dans l'une de ses pièces, *The Secret of Rented Island*¹³, qui n'est pas traitée à part dans le corpus¹⁴. Une série de spectacles seul en scène a été conçue sous l'égide de ce qu'il nomme *La Compagnie théâtrale reptilienne* (*Reptilian Theatrical Company*). L'historiographie a surtout retenu ses sources d'inspiration cinématographiques, certes majoritaires, et faisant appel essentiellement au corpus des séries B hollywoodiennes, qu'il réhabilite en dégagant leur intérêt esthétique et philosophique. Ce sont aussi des films à l'armature narrative serrée, destinée à être facile à suivre même dans leur invraisemblance ou leur pauvreté. Surtout, si l'on se penche sur l'analyse que fait Smith de cette matière première recyclée dans ses spectacles, on y décèle un discours empreint de préoccupations d'une nature qu'on peut qualifier de théâtrale : l'artifice visible du jeu (« soupirs atroces de comédie¹⁵ »), des décors et costumes (« décors en plâtre ringards [...] approximations ineptes¹⁶ ») transporte le public sur le plateau de tournage plus que dans les pays lointains où est censée se dérouler l'action des films.
- 11 *Attends-moi au fond de la piscine*, c'est aussi le titre d'un bref essai de Jack Smith, publié en 1963-64 dans la revue de cinéma *Film Culture*. Le titre complet est « Les mémoires de Maria Montez, ou attends-moi au fond de la piscine ». La traduction est au singulier car il s'agit

aussi d'une bribe du dialogue du film imaginaire évoqué dans le texte, une adresse de l'héroïne invitant un homme à la rejoindre au fond de la piscine. On ne peut manquer d'entendre en parallèle une interpellation, une injonction adressées au spectateur, symptomatiques d'une dramaturgie qui cherche à bousculer les habitudes, les réflexes et le confort du public – de même que Jack Smith allait chercher des participants parmi le public, sans temps de préparation ni de répétition au début de ses spectacles dans son loft. Maria Montez, surnommée « la Reine du Technicolor » et considérée par certains comme la pire actrice ayant jamais travaillé à Hollywood, a été distribuée dans des films d'évasion tournés pendant la guerre, situés dans des lieux imaginaires à l'exotisme aussi exubérant qu'in vraisemblable. Mais c'est justement la faiblesse et les maladresses de son jeu selon les critères courants qui fascinent Jack Smith, qui en font une figure tutélaire, régulièrement convoquée dans son œuvre. « MM rêvait qu'elle était bonne actrice, imaginait qu'elle jouait, ne se préoccupait de rien d'autre que de ses rêveries¹⁷ ». Pour Smith, la puissance du jeu ne tient pas à la capacité de l'actrice à faire oublier qui elle est pour se construire un personnage convaincant, mais à l'échec d'incarnation, qui met à nu, outre sa personnalité authentique, ses désirs et ses fantasmes : « Un acteur qui JOUE BIEN n'apporte aucune magie¹⁸ ». Virtuosité et échec, ambition et faillite ne s'opposent pas, ils s'allient et se renforcent mutuellement – mode de fonctionnement dans lequel on a pu voir un trait propre à l'esthétique *queer*¹⁹. Quand la suspension de l'incrédulité est empêchée, on reste au stade liminal de la projection, de la mise en scène d'une incarnation inaboutie, en suspens ; le public est témoin d'une invitation au partage mental, et plus le décor est irréaliste et plus l'actrice est médiocre, moins sera grande la tentation de croire en la réalité du spectacle présenté, le véritable spectacle se situant en porte-à-faux, hors-scène, dans un échange, une fusion des fantasmes. La fixation de Smith sur Montez comporte une dimension auto-référentielle et méta-théâtrale évidente : sans passer par des clins d'œil ou des adresses directes, et encore moins un propos didactique, il s'agit de faire signe, d'interpeller le public en jouant sur les ressorts éthiques du geste théâtral : « pourquoi n'arrive-t-on pas à apprécier le faux ? [...] parce qu'il nous tend un miroir, peut-être²⁰ ».

Résistance, recyclage, réinvention

- 12 Au-delà de la figure de Montez (qui trouvera un double réincarné en la personne du travesti Mario Montez, qui collaborera avec divers praticiens de « l'avant-garde homosexuelle criminelle et psychédélique » new-yorkaise²¹, l'esthétique de Jack Smith puise dans une culture populaire qu'on peut qualifier littéralement d'*underground*, de souterraine – enterrée, reléguée aux oubliettes de l'histoire esthétique même si encore récente, et qu'il faut, en plongeant au fond de cette eau boueuse, aller retrouver pour se faire alchimiste. Cette attirance pour le rebut²² s'accompagne d'un discours critique sur le capitalisme qui génère ces produits culturels : l'auteur-éboueur prend le contre-pied de l'auteur-créateur au génie *sui generis* et valorise des déchets dont la valeur économique s'épuise au bout d'une durée programmée comme limitée. Le processus de recyclage, qui fait de l'artiste un assembleur, un soudeur, va à rebours du mouvement d'une avant-garde tournée vers l'avenir. En somme et sans l'exprimer ainsi, Jack Smith, à l'instar d'un pan relativement oublié du théâtre expérimental *queer* déjà évoqué en passant, se crée un palais de mémoire habillé de pacotille, qui convoque une part désuète et honteuse du passé, mais s'inscrit par ce geste même dans une longue histoire culturelle dans laquelle l'invention renvoie à la fois à la découverte d'objets enfouis – au sens juridique actuel : « Le fait de trouver, par hasard ou par recherche, un objet caché ou perdu²³ » – ; au processus de sélection de ces objets retrouvés – sens rhétorique : « Recherche et choix des arguments que fournit un sujet et dont on peut faire usage pour obtenir un effet de persuasion²⁴ » – ; et au résultat original qui en ressort, dans son sens le plus courant. Jack Smith imagine ainsi, dans une rêverie utopique pour une société meilleure, qu'au milieu de la ville se trouve une gigantesque décharge constituée d'objets abandonnés, qui deviendrait un centre d'activité intellectuelle parce que d'autres objets pousseraient autour²⁵.
- 13 Dans le scénario d'*Attends-moi au fond de la piscine*, cette mise au jour nécrophile et nécrophage est littérialisée : Maria Montez y apparaît comme un cadavre maquillé, duquel se décrochent des morceaux de chair qui tombent à l'eau, et prenant la parole pour attirer l'être

aimé au fond, avec des intentions mortifères : « La piscine est belle. [...] Dans des ombres bleues et brillantes les acteurs se noient²⁶ ». L'élément aquatique est central dans la cosmogonie de Jack Smith, et renvoie à la sublimation sensuelle, à l'attirance vénéneuse et au danger de noyade, dans une remise en jeu du mythe de Narcisse.²⁷ Au-delà, on peut voir dans la surface parfaitement lisse de la piscine une image de l'écran et du miroir (aux alouettes) hollywoodien, qui prend au piège à la fois la masse confinée au bord, hypnotisée par le reflet, et les rares admis à plonger, pour mieux sombrer.

- 14 Comme si le plateau de tournage n'était pas un décor passager, transitoire, destiné à l'oblitération mémorielle et sensorielle, à la sortie du cadre, une fois la captation effectuée, Smith imagine des acteurs et techniciens condamnés à rejouer *ad nauseam* les scènes du tournage, au-delà de leurs limites physiques humaines. Le plateau continue de vivre, c'est-à-dire de vieillir, mourir, se décomposer, redevenir poussière. Derrière le film pour toujours parfait et arrêté dans le temps, Smith retrouve les conditions du tournage comme scène de spectacle, et imagine une répétition du jeu. Il commente en filigrane sa propre pratique cinématographique et sa résistance à la stabilité du résultat : chaque projection est perçue comme mise en scène susceptible de bouger d'une fois sur l'autre, ce qu'il appelle « LIVE FILM » (film vivant)²⁸, procédé qui permet au réalisateur de continuer à ajuster et modifier la bande sonore pour mettre en valeur la dimension visuelle.

Entre les mailles du filet critique

- 15 J. L. Hoberman, critique de cinéma et co-éditeur du volume rassemblant les écrits de Jack Smith, qualifie l'œuvre scénique de « croisement entre une répétition et un rituel privé²⁹ ». Il est difficile à partir de cette description, de démêler ce qui relèverait du théâtre ou de la performance, sans parler de l'intrusion constante du matériau cinématographique. Surtout, d'un point de vue spectatorial, ce croisement évoqué a tout d'un tiraillement oxymorique entre exclusion et intégration complète, problématique qui ne rapproche pas plus du théâtre que de la performance : la répétition exclut un public autre que celui des collaborateurs du spectacle, tandis que le rituel obéit à des codes culturels précis, peu compréhensibles pour les non-initiés,

qui nécessite d'avoir assimilé au préalable gestes et paroles pour suivre et participer.

- 16 Dans le milieu non pas des études théâtrales universitaires mais de la critique, trois ouvrages publiés entre 1977 et 1979 tentent de nommer et de caractériser des phénomènes scéniques contemporains perçus comme inédits. Deux d'entre eux incluent Jack Smith ; le premier est consacré au Théâtre dit du Ridicule³⁰, appellation qui renvoie à des praticiens *queer* partageant un univers commun. Cet ouvrage comporte une pièce de chacun des quatre auteurs étudiés. Pour illustrer le travail de Jack Smith, qui est présenté en premier, c'est le canevas de quatre pages d'un spectacle qui est proposé, précédé d'une introduction de J. L. Hoberman, alors que les textes des autres auteurs ressemblent davantage à des textes de théâtre, malgré l'obscurité et la profusion de références propres à ce style qui se revendique maximaliste.
- 17 Le second ouvrage, celui de Stefan Brecht, intitulé *Queer Theatre*, décrit en détail plus qu'il ne théorise, et s'attache à rendre compte de la création complète, y compris de l'interaction scène/salle, dans une série d'ouvrages consacrée au « Théâtre original de la ville de New York. Du milieu des années 1960 au milieu des années 1970 » – série inachevée qui avait pour ambition d'offrir un panorama des spectacles et artistes marquants par un témoin direct. Deux comptes rendus minutieux de spectacles donnés dans le loft de Jack Smith y figurent, et c'est là encore l'étiquette de théâtre qui reste apposée.
- 18 Enfin, le dernier ouvrage³¹, publié par Bonnie Marranca, aussi co-éditrice de l'ouvrage sur le Théâtre du Ridicule, entreprend à partir de trois études de cas (textes de Robert Wilson, Lee Breuer du groupe Mabou Mines et Richard Foreman) de cerner et conceptualiser en introduction les expérimentations scéniques à partir des années 1950. Jack Smith n'est pas cité, alors qu'il est mentionné par deux des trois artistes présentés, Robert Wilson et Richard Foreman, comme une influence fondatrice. Le concept retenu est celui de Théâtre d'Images (*Theatre of Images*) et s'applique aux formes théâtrales qui s'éloignent du recours aux dialogues, aux sons articulés, ou dans lesquelles le texte fait figure de prétexte. À la place, la dimension visuelle domine, dimension que Marranca perçoit comme une caractéristique typiquement états-unienne et propre à une culture saturée

par les stimuli du cinéma et de la télévision. Les apports extra-théâtraux de ces spectacles sont reconnus, mais la tentative est claire : rassembler ces spectacles sous la bannière du théâtre, les inscrire dans une continuité et une logique proprement théâtrales. Cela empêcherait de leur conférer une trop grande autonomie, ou de les laisser échapper du côté de la performance ou d'une autre forme artistique si l'on envisage le champ de la critique comme un champ de bataille dont il faudrait défendre l'annexion par un autre.

- 19 C'est d'ailleurs bien en ces termes qu'a pu être perçu l'essor des *performance studies* à la même époque – comme une discipline visant à déloger les études théâtrales de la place qu'elles avaient réussi à occuper après une autonomisation douloureuse vis-à-vis des départements d'anglais, c'est-à-dire de littérature³². Dans un mouvement plus polémique, l'universitaire britannique Stephen Bottoms lance une charge dans un article de 2003³³ sur ce qu'il perçoit comme l'anti-théâtralité de la critique des années 1960, en premier lieu de la publication de référence TDR : *The Drama Review*, revue de théâtre progressivement absorbée par les figures reconnues des *performance studies*. Outre quelques bribes de discours homophobes, Stephen Bottoms décèle des formes d'anti-théâtralité plus insidieuses, consistant à ignorer des praticiens new-yorkais novateurs³⁴ pour mettre en valeur à leur place un inconnu fort éloigné géographiquement et linguistiquement, le Polonais Grotowski. Ses recherches d'orientation moderniste portent à ce moment-là sur une réduction du théâtre à ses éléments essentiels, une fois débarrassé de son hybridité, pour aboutir à une forme de rituel séculier révélant l'essence de cet art. Les personnalités retenues comme celles absentes de la sélection du rédacteur-en-chef Richard Schechner sont perçues comme mises au service d'une conception de la performance entrant dans un rapport antagoniste au théâtre – dans ce cas, il faut entendre *performance* dans un autre sens, propre à l'anglais, celui de l'action, à la fois de l'action en cours, et de l'action menée à son terme. L'efficacité virile de la performance aurait pour corollaire l'efféminement stérile, répétitif et essentiellement divertissant attribué au théâtre. Cette réactivation d'un rejet ancien du théâtre et de la théâtralité aurait contribué au succès des *performance studies* même lorsque celles-ci, comme le montre Stephen Bottoms, empiètent sur des objets d'étude de nature théâtrale. Stephen

Bottoms décrit ainsi comment son attachement à la dénomination « études théâtrales » pour qualifier ses travaux le fait couramment passer pour rétrograde, démodé, étrange. On ne manque de relever l'écart entre la nature du corpus qui l'intéresse et sa catégorisation théâtrale : regrouper à l'aide d'un même terme des pièces écrites, des interventions de rue, des installations paraît poser problème, alors qu'il y voit un continuum de pratiques performantielles présentant des problématiques et caractéristiques communes.

- 20 On pourrait penser que l'insertion de Stephen Bottoms dans le milieu universitaire britannique plutôt que nord-américain explique la différence, mais c'est peu probable, tant les réseaux de circulation universitaires anglophones sont mondialisés ; aussi parce que l'essor des *performance studies* est un phénomène parti des États-Unis, et non dans l'autre direction³⁵.

Marchandisation et marchandages

- 21 Si les *performance studies* ont pu essaimer au détriment des études théâtrales, c'est sans doute aussi parce que Richard Schechner et les autres ont compris tôt la valeur d'une reformulation, d'une nouvelle présentation de soi, au-delà de l'apport original de la nouvelle discipline. Outre les arguments avancés par Stephen Bottoms, la mise en valeur de la pureté formelle de Grotowski est une manière de résoudre la question du partage théâtre/performance de manière nette, au détriment des propositions scéniques hybrides, ambiguës, gênantes, passées sous silence car difficilement classables. Peut donc être catégorisé comme théâtral ce qui sort d'un cadre que le défenseur de la performance et du performantiel fait bouger à son gré. Ainsi s'expliquerait l'exclusion des praticiens de l'avant-garde attachés au texte³⁶ et, pour en revenir au cas de Jack Smith, celles et ceux qui se situent en décalage par rapport aux normes et critères d'évaluation retenus, même si en avance sur le développement artistique ultérieur. Dominic Johnson voit en Smith un artiste pris dans une « position contrariante » qui allait être résolue par la génération des années 1980³⁷, et J. L. Hoberman perçoit dans son refus de séparer sa personne de son art une préfiguration des « performeurs » des galeries d'art du milieu des années 1970³⁸.

- 22 Le constat que pose Schechner dans « L'Avant-garde conservatrice » ([2010] 2015) pourrait être transposé aux *performance studies* : il y décrit comment, à l'amateurisme des avant-gardes performantielles des années 1960 et 1970 a succédé une professionnalisation de ces mêmes avant-gardes ; ce processus a mené à une fixation des styles et processus utilisés, devenus reconnaissables et susceptibles d'être repris, transmis, imités. L'avant-garde a cessé d'expérimenter et de se renouveler esthétiquement, mais elle y a gagné une maîtrise et un niveau d'exécution d'une virtuosité inédite, en lien aussi avec un accès croissant des praticiens à un enseignement supérieur artistique qui se développe et professionnalise en parallèle. Cette excellence repose sur une compréhension fine des enjeux financiers du marché de l'art et de la nécessité de se plier à ses impératifs, qui s'imposent au niveau mondial à partir des années 1960, et plus encore dans un pays comme les États-Unis dans lequel le rôle des subventions étatiques est moindre qu'en Europe : gérer sa compagnie, dès ses débuts, comme une marque, dotée d'une identité reconnaissable, pour décrocher une tournée, une invitation à un festival, une résidence universitaire, des dates dans un lieu associé à tel profil de spectacles, etc. Dans ce cadre, le positionnement disciplinaire et la compréhension des enjeux du marketing jouent un rôle non négligeable, quel que soit le contenu du spectacle. Schechner note d'ailleurs parmi d'autres une résurgence du texte écrit, qu'il voit comme un retournement de situation ironique, et la seule réelle nouveauté offerte par les avant-gardes contemporaines. Schechner la qualifie de *niche-garde*³⁹ – niche, terme emprunté au marketing désignant une méthode pour cibler un segment de marché étroit. Il dévoile la recette bien comprise du succès des jeunes compagnies : « prendre beaucoup, changer un peu et faire passer du vieux pour du neuf enthousiasmant⁴⁰ ».
- 23 Giulia Palladini note que l'ambition de départ de Schechner, dans sa défense de l'efficacité de la performance, était de la mettre à l'écart d'une logique de marché. En mettant l'accent sur le processus plutôt que sur le résultat/produit, le performeur est devenu fournisseur d'un service à la portée sociale et non producteur d'un événement consommable dans un cadre strictement esthétique – déplacement dans lequel la notion de productivité et de norme mesurable reste centrale⁴¹. Dans ce contexte, un artiste qui annonce vouloir

livrer une œuvre inachevée et pour ainsi dire inachevable, qui sollicite un nouveau financement pour un projet déjà soutenu, mais qui n'a pas été mené à son terme, manifeste une méconnaissance des attentes rhétoriques confinant à l'auto-sabotage. C'est pourtant le discours que n'hésite pas à tenir Jack Smith dans une demande de subvention datée de 1982 :

Je sollicite un nouvel examen de mon projet pour financement [...] Et je me rends compte maintenant que terminer un film n'est pas pour moi une question d'années mais de décennies. [...] J'arrive presque au bout de la pré-production d'un film dans le genre des *Mille et Une Nuits*, autre projet impossible. Tout, dans un film de ce genre, doit être fait à la main. Ce qui demande une somme d'argent et de temps plus gigantesque que je n'aurais jamais pu l'imaginer⁴².

- 24 Provocation, sincère naïveté ? L'hésitation est légitime, et ces interprétations ne sont pas mutuellement exclusives. On peut imaginer que d'autres, pris dans les rets d'un jeu qu'ils ne contrôlent plus mais désireux de continuer d'exister, jettent un regard admiratif et nostalgique sur celui qui a eu l'audace d'accepter d'être une forme de victime sacrificielle d'un système et de nager à contre-courant⁴³.
- 25 L'extension de la catégorie performance semble s'opérer dans un mouvement de vases communicants qui consiste à réduire le théâtre à des critères artificiellement étroits et historiquement contestables, comme le faisait encore Hans-Thies Lehmann dans le théâtre post-dramatique – texte qui a eu une portée assez relative dans le monde anglophone où il n'a été traduit qu'en 2006⁴⁴. La frontière tracée entre théâtre et performance a souvent peu à voir avec des critères formels objectivables, les deux catégories étant suffisamment polyvalentes pour se recouvrir, sauf si l'on entend performance au sens des *performance studies* et qu'on s'éloigne de la visée esthétique.
- 26 Si l'on veut respecter le droit d'ânesse du théâtre et éviter qu'il ne soit usurpé par un cadet volubile et sans-gêne, il est possible aussi d'adopter une stratégie différente et de déplacer le champ de bataille entièrement dans le domaine théâtral : c'est ce que fait par exemple Marc Robinson dans un ouvrage de 1994, *The Other American Drama*, où il se débat contre l'historiographie classique de la dramaturgie états-unienne, qui prête à cette dernière une généalogie basée sur

une intrigue efficace, une identification du spectateur aux personnages et une recherche d'authenticité. En refusant de faire d'O'Neill le père fondateur et en le remplaçant par une filiation qu'on pourrait qualifier a posteriori de performantielle, de post-dramatique avant l'heure, avec relégation de l'intrigue au second plan, réanimation de la langue pour ses qualités sensuelles intrinsèques et non comme simple véhicule au service de l'intrigue, il trouve en Gertrude Stein sa matrice. Robinson arrive à faire rentrer la performance au théâtre, sans diminuer ce dernier. Il n'est donc pas étonnant que dans son ouvrage *The American Play*⁴⁵, qui vise à cartographier l'écriture dramatique de 1787 à 2000 aux États-Unis, la notion de pièce inclue des formes d'écriture scénique et que Jack Smith y trouve sa place⁴⁶.

BIBLIOGRAPHY

- Stephen Bottoms, "The Efficacy/Effeminacy Braid: Unpicking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy", *Theatre Topics* 13.2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003, p. 173-187.
- Stephen Bottoms, *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Ann Arbor, Michigan University Press, 2004.
- Stefan Brecht, *Queer Theatre*, [1978], New York et Londres, Methuen, 1986.
- Holland Cotter, "Nothing to Spend, Nothing to Lose", *The New York Times* (édition en ligne), 31 octobre 2013.
- Dictionnaire de l'Académie française, 9^e éd., tome 2, Paris, Imprimerie Nationale/Fayard, 2000.
- J. L. Hoberman, Edward Leffingwell, éd., *Wait for Me at the Bottom of the Pool*, Londres et New York, Serpent's Tail, 1997.
- J. L. Hoberman, *Everything is Now: The 1960s New York Avant-Garde Primal Happenings, Underground Movies, Radical Pop*, Londres et New York, Verso Books, 2025.
- Dominic Johnson, *Glorious Catastrophe: Jack Smith, Performance and Visual Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2012.
- Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta, éd., *Theatre of the Ridiculous* [1979], Baltimore et Londres, Johns Hopkins University Press, 1998.
- Jon McKenzie, *Perform, or Else: From Discipline to Performance*, Londres, Routledge, 2001.
- José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York et Londres, New York University Press, 2009.
- Giulia Palladini, *The Scene of Foreplay: Theater, Labor, and Leisure in 1960s*

New York, Evanston, Northwestern University Press, 2017.

Marielle Pelissero. *De l'underground à la performance : L'avant-garde contre le théâtre (1963-1973)*, Paris, Classiques Garnier, 2023.

Janelle G. Reinelt et Joseph R. Roach, *Critical Theory and Performance* [1998], Ann Arbor, University of Michigan Press, 2007.

Marc Robinson, *The Other American Drama*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Marc Robinson, *The American Play: 1787-2000*, New Haven, Yale University Press, 2009.

Richard Schechner, "The Conservative Avant-Garde", *Performed Imaginaries*, Londres et New York, Routledge, 2015, p. 16-31.

Diana Taylor, *Performance*, Durham et Londres, Duke University Press, 2015.

Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire*, Durham et Londres, Duke University Press, 2003.

NOTES

1 « Combien parmi les soi-disant chefs de file du théâtre expérimental américains sont infiniment redevables à Jack Smith ? » Richard Foreman, 1978 (cité dans S. Brecht 1978, p. 18). Toutes les traductions sont de l'auteur sauf mention contraire.

2 Je reprends ici le terme employé par Marielle Pelissero pour traduire *performance art*, qui me semble plus pertinent que d'autres traductions (« l'art de la performance » ou, plus ambigu, « la performance »).

3 On laissera de côté ici d'autres formes de rattachement possibles : *queer* (les deux chapitres sur Smith encadrent l'ouvrage *Queer Theatre* de Stefan Brecht ; José Esteban Muñoz fait de Smith « le père de l'esthétique utopique *queer* » [Muñoz 2009, p. 169])/gay/camp/kitsch, *Ridiculous* (sous-catégorie du *queer* à l'esthétique fermement théâtrale ; Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta consacrent un chapitre à Smith dans leur ouvrage *Theatre of the Ridiculous*), rituel (piste peu explorée – néanmoins l'omniprésence des références aux rituels religieux, notamment la liturgie catholique, passe difficilement inaperçue et ouvre Smith à une dimension extra-artistique de la performance selon un continuum pensé dans le champ des *performance studies*).

4 On lira avec profit les éditoriaux et certains articles de la revue new-yorkaise à l'ancrage théâtral marqué, *PAJ : Performing Arts Journal* (1975-2025), qui alerte dès ses débuts sur l'importance de la stratégie de présentation des artistes, au-delà de la qualité intrinsèque de leur œuvre, mettant en

avant les mécanismes liant critiques journalistique et universitaire, organismes publics et privés de financement des arts, lieux d'accueil. L'écart entre le discours tenu et la réalité présentée est encore une autre question.

Dominic Johnson suggère que Smith a refusé d'entrer dans ce jeu de formatage et de séduction. « Smith refusait d'adapter sa pratique aux besoins apparents des institutions ou du marché et alimenta cette situation d'opposition en décrivant publiquement leur incapacité durable à reconnaître ses succès. » Johnson, *Glorious Catastrophe: Jack Smith, Performance and Visual Culture*, Manchester, Manchester University Press, 2012, p. 58

5 Diana Taylor, *Performance*, Durham et Londres, Duke University Press, 2015, p. 202.

6 Diana Taylor emploie ce terme précédé d'une généalogie foucauldienne sans faire de référence apparente au penseur qui l'a popularisée avec un succès critique notable aux États-Unis. La notion d'épistémé est par ailleurs peu reprise et développée en *performance studies*. Taylor renvoie à un usage commun d'épistémé comme synonyme de « mode de connaissance » (« La performance fonctionne pour moi comme épistémé, mode de connaissance, et pas simplement comme objet d'analyse. » Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire*, 2003, p. 18)

7 On se référera à l'ouvrage de Shannon Jackson, *Professing Performance : Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pour un historique de l'émergence des deux grands courants des *performance studies* dans le champ universitaire aux États-Unis, l'un issu d'une résistance aux études théâtrales, l'autre en lien avec des départements d'histoire orale.

8 Jon McKenzie, *Perform, or Else: From Discipline to Performance*, Londres, Routledge, 2001.

9 *Ibid*, p. 83

10 J. L. Hoberman, Edward Leffingwell, éd., *Wait for Me at the Bottom of the Pool*, Londres et New York, Serpent's Tail, 1997.

11 Voir Stephen Bottoms, *op. cit.*, 2004.

12 *Ibid*, p. 58.

13 1976-1977, m.e.s Jack Smith, *The Secret of Rented Island*, Plaster Foundation, New York.

Les dates et détails du spectacle ne peuvent pas être cités avec exactitude – flottement méthodologique courant dans le milieu des avant-gardes théâ-

trales et performantielles, comme le rappelle James L. Hoberman dans l'ouvrage qu'il consacre à celui-ci : « Une grande partie des œuvres performatives n'existe qu'à travers ce qu'en rapporte la presse *underground* ou ce qui fait l'objet de publicités dans ses pages. Pour écrire cet ouvrage, j'ai non seulement fait passer des entretiens à des témoins et participants, mais aussi parcouru pratiquement tous les numéros du [Village] Voice entre fin 1958 et début 1972, ainsi que l'essentiel de l'*East Village Other*, de *Rat*, et du *New York Free Press*. Au fond, *Everything is Now* est un hommage à ceux qui écrivent pour les hebdomadaires alternatifs, ainsi que les journalistes culturels. C'est à travers leurs yeux que nous pouvons comprendre comment les œuvres nouvelles, inquiétantes ou enthousiasmantes ou les deux, ont été reçues » (J. L. Hoberman, *Everything is Now : The 1960s New York Avant-Garde Primal Happenings, Underground Movies, Radical Pop*, Londres et New York, Verso Books, 2025, p. 7).

14 Ce titre légèrement détourné sous la forme de *Rituals of Rented Island* a été repris par une exposition de 2013 consacrée à l'art-performance des années 1970 à New York (Musée Whitney d'art américain, New York). Une brève description du spectacle de Smith est donnée dans une recension : « Sa version de 1976-77 des *Revenants* de Henrik Ibsen [...] avait pour comédiens des poupées incrustées de paillettes, leur dialogue était enregistré, dit par Smith dans un enregistrement qui relevait d'une forme de glossolalie » (Holland Cotter, « Nothing to Spend, Nothing to Lose », *The New York Times* [édition en ligne], 31 octobre 2013).

15 *Ibid*, p. 25.

16 *Ibid*, p. 25.

17 J. L. Hoberman et Edward Leffingwell, *op.cit.*, p. 35.

18 *Ibid*, p. 25.

19 « La fuite elle-même n'est pas forcément défaite mais peut s'assimiler plutôt à un refus de l'ordre établi et de sa violence systémique. L'imaginaire *queer* est lié au désir utopique, et les deux ensembles peuvent venir contribuer à être des conditions de possibilité de transformation politique. » (José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity*, New York et Londres, New York University Press, 2009, p. 172).

20 *Ibid*, p. 33.

21 Penny Arcade, citée dans Stephen Bottoms 2004, *op. cit.*, p. 6-7.

22 « Les déchets sont la matière première des créateurs », J. L. Hoberman et Edward Leffingwell, *op. cit.*, p. 26.

23 *Dictionnaire de l'Académie française*, 9e éd.

24 *Ibid.*

25 J. L. Hoberman et Edward Leffingwell, *op. cit.*, p. 5.

26 *Ibid.*, p. 39.

27 Maria Montez est morte noyée dans une piscine de petite taille, sa baignoire, et parmi les actrices figurant dans la mythologie hollywoodienne reprise par les artistes *queer* de la mouvance Ridicule, on retrouve plusieurs noyées (Lupe Velez, Vera West).

28 Cf. lettre à Heiner Ross, citée dans J. L. Hoberman et Edward Leffingwell, *op. cit.*, p. 149.

29 J. L. Hoberman et Edward Leffingwell, *op. cit.*, p. 9.

30 Bonnie Marranca et Gautam Dasgupta, *Theatre of the Ridiculous*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, (1979) 1998.

31 Bonnie Marranca, éd., *The Theatre of Images*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, (1977) 1996.

32 Reinelt et Roach [1998] 2007, p. 5.

33 Stephen Bottoms, "The Efficacy/Effeminacy Braid: Unpicking the Performance Studies/Theatre Studies Dichotomy", *Theatre Topics* 13.2, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2003, p. 173-187.

34 « Le théâtre expérimental des États-Unis des années 1960 dont on se souvient le mieux et sur lequel on possède la documentation la plus riche est celui qui répondait – à l'instar de Grotowski – à l'appel à la création de rituels séculiers. [...] Au contraire de l'essentiel du théâtre alternatif de la même période, qui est pour ainsi dire tombé dans l'oubli. Par exemple, la riche et productive scène théâtrale *underground* qui a émergé *Off-Off-Broadway* mérite bien plus d'attention critique qu'elle n'en a reçu à l'époque, où elle a été presque entièrement ignorée par TDR. Le fait qu'une nette majorité des figures-clés de cette scène aient été ouvertement gay n'a sans doute pas joué un rôle négligeable dans son obscurité relative » (*ibid.*, p. 179). Dans son ouvrage de 2004, Stephen Bottoms évoque plus en détail ces figures marginalisées, aussi bien les dramaturges (Lanford Wilson, Charles Ludlam, Tom Eyen...), que les lieux d'accueil et de développement de ces écritures (Caffe Cino, LaMama ETC, Theatre Genesis...).

35 Pour un historique du mouvement de diffusion internationale des *performance studies*, on se réfèrera à l'ouvrage *Contesting Performance : Global Sites of Research*, éd. Jon McKenzie, Heike Roms et C. Hoberman W. L. Wee, Basingstoke et New York, Palgrave Macmillan, 2010, et en particulier le chapitre sur le Royaume-Uni, « The Practice Turn : Performance and the British Academy » (Heike Roms, p. 51-70).

36 « L'idée selon laquelle une séparation nette et binaire aurait démarqué un univers théâtral fondé sur le texte (démodé, bourgeois, conventionnel) d'une avant-garde radicale, menée par des metteurs en scène, est encore tenue pour acceptée dans de trop nombreuses discussions critiques sur cette période. Pourtant cette opposition écrivain/metteur en scène, texte/performance, certes alléchante par sa clarté, correspond rarement à la réalité. » Stephen Bottoms, *Playing Underground: A Critical History of the 1960s Off-Off-Broadway Movement*, Ann Arbor, Michigan University Press, 2004, p. 4.

37 « À partir de la fin des années 1960, la performance autobiographique affronte un nouveau défi, et donne comme positionnement critique à la performance de soi entre les traditions discursives du théâtre et de l'art. [Marvin] Carlson écrit : « Si le théâtre traditionnel était hostile à [la performance autobiographique] car il semblait nier le fondement imaginatif et mimétique de l'art, l'art-performance lui était hostile pour des raisons fort différentes, car l'autobiographie introduisait textualité et narrativité dans des actions abstraites, sans matrice, caractéristiques du *body art* de performeurs comme Chris Burden, Bruce Naumann [sic] ou Vito Acconci. » Il semble que la pratique performantielle de Jack Smith, de nature autobiographique et guidée par le désir, se situait dans une position contrariante entre ces deux impératifs résistants, anticipant le retour à l'autobiographie dans l'œuvre d'une génération suivante d'artistes dans les années 80. » Dominic Johnson, *op.cit.*, p. 152.

38 Marranca et Dasgupta (1979) 1998, p. 1.

39 *Ibid*, p. 19.

40 Schechner (2010) 2015 p.19.

41 « L'insistance de Schechner sur l'efficacité, ainsi que sa définition de la performance comme ce qui produit des résultats dans la « vie réelle » est une tentative de reconfigurer la fonction du théâtre en dehors d'une problématique de marché. Postuler que la performance est intrinsèquement liée à son processus de production, non séparable en fonction des qualités

psycho-physiques du performeur individuel, est une manière d'éviter qu'on lui confère un statut de marchandise. De la même façon, cette approche déplace le statut professionnel du performeur en tant que fournisseur d'un service, et non comme le simple producteur d'un événement, compris comme objet consommable sur le marché du divertissement. Cependant, l'idée de maîtrise n'est pas vraiment mise en question, mais simplement reformulée : là où le virtuose traditionnel, au théâtre, atteignait un résultat extraordinaire en maîtrisant à la perfection sa propre technique artistique, le performeur peut aussi atteindre une performance efficace en « maîtrisant » une technique tournée vers des résultats qui transgressent le seul domaine artistique. Comme la performance « efficace » implique une fin téléologique, c'est une activité productive : la valeur et la circulation de cette production excède le domaine esthétique pour trouver son utilité dans la sphère sociale » (Giulia Palladini, *op. cit.*, p. 52)

42 J. L. Hoberman et Edward Leffingwell, *op. cit.*, p. 145-146

43 C'est l'hypothèse de Giulia Palladini : « comme [Jonas] Mekas [directeur de la cinémathèque *Anthology Film Archive* et archétype d'exploiteur pour Jack Smith] me le faisait remarquer dans notre conversation à ce sujet, le « J'accuse » de Jack Smith semble avoir trouvé en Mekas l'incarnation d'un destin auquel il s'appliquait à s'opposer, plus qu'un véritable ennemi ; un destin dans lequel l'inachèvement de l'œuvre pouvait et devait constamment excéder un système de reconnaissance fondé sur la « valeur de marché ». » (Giulia Palladini, *op. cit.*, p. 31).

44 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, trad. Karen Jürs-Munby, Londres et New York, Routledge, 2006.

45 Marc Robinson, *The American Play: 1787-2000*, New Haven, Yale University Press, 2009.

46 *Ibid*, p. 316-317.

ABSTRACTS

Français

Entre théâtre, art-performance, cinéma, photographie, l'œuvre de Jack Smith résiste aux catégories établies, défiant toute assignation disciplinaire claire. Figure marginale mais profondément influente des avant-gardes new-yorkaises, Smith sert ici de point d'ancrage pour envisager les diverses acceptions et traductions du terme « performance ». Cet article s'attache à revisiter le partage théâtre/performance à partir de l'univers singulier de

Smith, structuré par le recyclage poétique de matériaux cinématographiques de série B et par une dramaturgie de la fragilité assumée, dont la stratégie artistique et éthique repose sur une alliance d'ambition et d'échec attendu. Loin de rejeter le théâtre et la théâtralité, Smith se garde toutefois de situer sa démarche en fonction de critères disciplinaires. Son travail interroge aussi l'économie symbolique de l'art : comment conjuguer résistance esthétique et survie dans un monde obéissant aux codes du marché ? Prenant pour fil conducteur le titre *Attends-moi au fond de la piscine*, à la fois manifeste, scénario et mot de passe poétique, l'article analyse comment la réception critique a tenté de circonscrire l'œuvre de Smith, sans parvenir à en neutraliser l'indiscipline fondatrice. En retour, il éclaire les enjeux épistémologiques et politiques du champ des *performance studies*, en les confrontant à un artiste dont l'héritage invite à associer théâtralité, marginalité et puissance subversive du faux.

English

Navigating between theatre, performance art, cinema and photography, Jack Smith's work resists established categories, defying any clear disciplinary assignment. A marginal but profoundly influential figure in the post-WWII New York City avant-garde, Smith serves here as a point of reference to weigh in on the multiple meanings and translations of the term "performance". This article revisits the theatre/performance divide through the lens of Smith's singular universe, structured by the poetic recycling of B-movie material and a dramaturgy of accepted fragility, whose artistic and ethical strategy relies on an alliance of ambition and expected failure. Far from rejecting theater and theatricality, Smith is careful not to situate his approach based on disciplinary criteria. His work also questions the symbolic economy of art: how can aesthetic resistance be combined with survival in a world in which market laws prevail?

Using the title *Wait for Me at the Bottom of the Pool* – a manifesto, scenario and poetic shibboleth rolled into one –, the article analyzes how critical reception has attempted to circumscribe Smith's work, without succeeding in neutralizing its foundational indiscipline. In turn, it highlights the epistemological and political issues at work in the field of performance studies, confronting them with an artist whose legacy extends an invitation to combine theatricality, marginality and the subversive power of the *faux*.

INDEX

Mots-clés

avant-garde, cinéma, performance, queer, théâtre états-unien

Keywords

avant-garde, film, performance, queer, United States theatre

AUTHOR

Marie Pecorari

Marie Pecorari est maître de conférences à l'UFR d'études anglophones de Sorbonne Université depuis 2009. Spécialiste du théâtre contemporain des États-Unis, elle publie des articles et chapitres d'ouvrages sur Charles Ludlam (son sujet de thèse), Tony Kushner, Suzan-Lori Parks, Tennessee Williams. Ses directions de recherche incluent le kitsch, le théâtre *queer*, les rituels, les *performance studies* et leur historiographie et les revues de théâtre et performance.