

Déméter

ISSN : 1638-556X

Éditeur : Université de Lille

14 | Hiver | 2025

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

La Performance et ses doubles dans les années 1950 et 1960

Performance and its doubles in the 1950s and 1960s

Célia Galey

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2373>

DOI : 10.54563/demeter.2373

Référence électronique

Célia Galey, « La Performance et ses doubles dans les années 1950 et 1960 », *Déméter* [En ligne], 14 | Hiver | 2025, mis en ligne le 30 janvier 2026, consulté le 01 février 2026. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/2373>

Droits d'auteur

CC-BY-NC

La Performance et ses doubles dans les années 1950 et 1960

Performance and its doubles in the 1950s and 1960s

Célia Galey

PLAN

Introduction : L'anti-théâtre et l'anti-théâtralité, des concepts mouvants dépendants de leur contexte

Hybridité, *intermedium*, « moyens mixtes » (Kostelanetz) : critères de performances anti-théâtrales ?

Lieux de performance des décadrages et du tournant performatif...

Passages, aller-retour, analogies

Conclusion

TEXTE

Introduction : L'anti-théâtre et l'anti-théâtralité, des concepts mouvants dépendants de leur contexte

- 1 Le malaise que constitue le « préjugé antithéâtral » est aussi ancien que l'histoire du théâtre occidental lui-même – au point que Jonas Barish, dans son étude qui a fait date sur ce phénomène, l'universalise et le considère comme irrationnel et transhistorique, indépendant de tout contexte culturel car « trop résistant aux changements de lieu et d'époque pour être attribué du moins complètement, au moins principalement, à des facteurs sociaux, politiques ou économiques¹ ». Le rejet du théâtre (tout comme le théâtre lui-même) ne saurait pourtant être décorrélé des contextes culturels, politiques, patrimoniaux et institutionnels qui s'y réfléchissent. De fait, les implications religieuses et morales sous-jacentes à la dénonciation, par le qualificatif *theatrical*, du jeu d'acteur jugé exhibitionniste, hypocrite parce que jouant l'émotion de manière réflexive et artificielle, et donc agent de

perversion, ont une centralité particulière dans le contexte nord-américain. À aucun moment de l'histoire brève des États-Unis, le théâtre n'a servi à évangéliser les foules en donnant corps aux dogmes et valeurs du Christianisme comme l'ont fait les mystères et moralités du Moyen-Âge européen. Aussi l'anti-théâtralité y est-elle singulièrement enracinée et peu nuancée. Le rejet puritain des faux-semblants se renforça jusqu'à l'anathème lancé au XVIII^e siècle par Cotton Mather contre les pièces de théâtre et autres « provocations » invitant la corruption morale – reformulation théologique (et dramatique) de l'anti-théâtralité ontologique et morale d'un Platon, sous-espèce de sa méfiance envers les poètes en général. Ces positions reflètent la crainte des effets délétères de l'illusion propres non seulement à la mise en scène d'une fiction mimétique, mais plus généralement de tout travail littéraire sur la dimension figurative, symbolique, et imaginaire du langage.

- 2 L'élaboration de la théorie des actes de langage par John L. Austin dans ses Conférences William James à Harvard en 1955 prolonge cette condamnation de l'artificialité vide de la représentation théâtrale dans le domaine de la linguistique. Bien qu'Austin prenne le contre-pied de l'obsession pour la valeur de vérité des courants alors dominants de la philosophie analytique du langage ordinaire inspirés du positivisme logique des années 1920 et 1930, sa première conférence expose l'idée que la scène de théâtre tout comme le texte littéraire vident l'énoncé performatif de ses effets concrets définitoires par leur usage « non-sérieux » et « parasitique » du langage². La tragédie *Hippolyte* d'Euripide sert de cas d'école à Austin, qui prend la « trahison » de la promesse faite à la nourrice de Phèdre par le héros éponyme pour exemple typique du caractère vide de l'énoncé théâtral, « description (...) fausse d'un événement spirituel et intérieur³ ». L'écart entre intention et expression propre à l'acte de langage sur la scène théâtrale transforme l'énoncé performatif en constatif. « Ma langue a juré, mon cœur n'a point fait le serment. » (v. 612), dit Hippolyte à la nourrice qui le somme de se taire lorsqu'il prend à témoin les éléments (la terre et le soleil) et le Chœur de femmes de Trézène de l'infâme révélation de l'amour que lui porte sa belle-mère. Ainsi les lois langagières propres à l'espace littéraire, dont la scène théâtrale n'est qu'une espèce, constitueraient un contexte « malheureux » pour l'énoncé performatif⁴.

- 3 Aux dimensions philosophique et théologique du préjugé antithéâtral de l'Antiquité, et à sa reformulation pragmatiste s'ajoute une perspective esthétique au milieu du XX^e siècle. L'argument célèbre de Michael Fried à l'encontre de la sculpture Minimaliste, énoncé dans son article « Art and Objecthood⁵ », est représentatif d'un moment où la critique formaliste érige la théâtralité en paradigme repoussoir, celui de la dépendance (supposée nouvelle) de l'œuvre vis-à-vis de son contexte de présentation. Selon Fried, la sculpture Minimaliste débarrassée de son socle est théâtrale, car elle dépend de la présence du spectateur dans son espace pour être complète et prendre sens. L'inscription dans la durée de l'expérience altère l'essence universelle et atemporelle du médium ainsi que l'autonomie de l'œuvre dont l'objectalité, irréductible à sa présence littérale, devrait créer son propre système de représentation et de signification. Par la notion de « théâtralité », Fried critique la perte de nécessité interne propre à toute œuvre dont la présence littérale implique une dimension relationnelle, l'hétéronomie et la contingence temporelle propres à la théâtralité étant jugées non artistiques.
- 4 Fried fut largement critiqué pour sa position théorique. Robert Smithson se défendit en octobre 1967 dans une lettre à l'éditeur d'*Artforum* où il estime l'argument anti-théâtral « digne du puritain le plus fanatique qui soit », formule qui évoque l'anathème évoqué plus haut. De manière plus élaborée, Philip Auslander⁶ montre que l'opposition de la « sensibilité » théâtraliste à la sensibilité littéraliste moderniste permet à Fried d'établir un lien entre les sculpteurs Minimalistes et des artistes (mineurs chez Fried) tels que John Cage, Allan Kaprow, ou Claes Oldenburg entre autres, et de théoriser l'esthétique postmoderne dans les arts visuels. Néanmoins, les artistes en question rejettent aussi le théâtre conventionnel, genre littéraire hybride, pour la structuration dramatique d'une fiction autonome par un texte prescriptif dont les conventions structurelles respectent un principe logique de causalité entre les événements, les personnages et les dialogues (en anglais, *drama*). On voit donc que les idées de théâtre et de théâtralité portent des attributs contraires et performant, pour ainsi dire, des sens contradictoires selon le contexte et la perspective critiques qui les convoquent et les élaborent. Le rejet de la théâtralité et du spectacle permet à Fried de préserver la spécificité et l'autonomie de l'objet tandis que pour

d'autres théoriciens et praticiens de la performance, il sert au contraire à développer la dimension relationnelle de la co-présence littéraire entre le performeur et son public⁷. Auslander insiste sur ce paradoxe : « dans le contexte des arts visuels, la théâtralité de Fried correspond à un postmodernisme qui menace le modernisme établi ; dans le contexte de la performance, la théâtralité est le modernisme contre lequel un postmodernisme émergent se définit⁸ ».

- 5 Le flou conceptuel autour du théâtral est de surcroît exacerbé dans le contexte anglophone nord-américain. Le mot *theater* désigne tous les arts de la scène, autant que les salles ou lieux (*venues*) de spectacle accueillant un public, et au lendemain de la Seconde Guerre mondiale il évoque avant tout des pratiques commerciales et de divertissement. Les théâtres de Broadway sont des *theaters* autant que les *music theaters* et *movie theaters*, même si le cinéma n'est pas un art vivant et ne relève pas de la *performance*. Cette dernière pratique aux sens plus vastes qu'en français, au-delà de l'art performance, englobe tout ce qui a lieu sur une scène, y compris un récital de musique classique, dont le caractère non mimétique réduit presque à néant la notion de représentation. La polyglossie des termes complexifie ainsi encore davantage les enjeux théoriques. *Theater* désigne un genre littéraire et une pratique artistique hybrides, mais aussi des lieux de rencontre entre une œuvre et ses spectateurs. Les dimensions contextuelle, sociale et collective de ces institutions sont centrales, tandis que la scène en tant que site d'une représentation mimétique ne les définit pas de manière aussi essentielle que le fait le théâtre français. Ainsi la définition commune du « *theatre* » proposée par Chiel Kattenbelt comme « rencontre sociale entre performeur et spectateur dans la présence *live* de l'ici et maintenant⁹ » est-elle singulièrement commune avec les définitions évoquées plus bas de l'« ontologie de la performance » pourtant contrastées avec, précisément, la représentation théâtrale. Ces arts vivants ont donc en commun, au-delà de la diversité de leurs formes, langages, codes et conventions, la mise en jeu du collectif, qu'il soit représenté sur scène ou inclus dans le contexte de présentation. La manière dont la rencontre avec le public a lieu (*what happens*) peut devenir le cœur d'une performance. Le fait social n'y est plus présent par la *mimesis*, mais par une analogie entre ce que la rencontre met en jeu, questionne et reconfigure dans un cadre circonscrit, et dans le collectif

élargi dont les interactions sont à leur tour perçues comme une « dramaturgie » dans le domaine des sciences sociales¹⁰, qui font pendant au « tournant sociologique dans les études théâtrales¹¹ ».

Hybridité, *intermedium*, « moyens mixtes » (Kostelanetz) : critères de performances anti-théâtrales ?

- 6 Les praticiens des arts vivants performatifs de la scène new-yorkaise des années 1950 et 1960 dont il est question ici (musiciens, poètes, acteurs, danseurs, collectifs tels que le Living Theatre fondé en 1947, le Judson Dance Theater fondé en 1962, les *happenings*, Fluxus, les cafés du Lower East Side) tentèrent d'échapper aux classifications existantes par leur exploration de l'*intermedium* d'une part, et d'activer le continuum entre l'art et la vie par leur prise de distance vis-à-vis des institutions qui les mettaient traditionnellement en relation avec leur public d'autre part. Néanmoins, dans leurs tentatives de définir la spécificité de leurs pratiques expérimentales plurielles, tous ne nièrent pas la filiation entre leurs performances et le théâtre. John Cage, dont l'influence fut centrale sur tous les arts (Liz Kotz consacre même un chapitre entier à « l'esthétique post-cagienne¹² »), définit le théâtre de manière aussi inclusive que la musique, faite de tous les sons perçus dans une durée déterminée. Dans son essai « Experimental Music : Doctrine », il écrit : « toute action pertinente est théâtrale (...), inclusive, et délibérément sans but. Le théâtre devient continuellement ce qu'il devient ; chaque être humain étant à la meilleure place pour la réception¹³ ». Ainsi, même la partition de *Water Music*, dont le titre l'inscrit dans le domaine musical, est un script qui inclut des instructions d'actions théâtrales comme celles qui dictent au pianiste de distribuer des cartes à jouer sur les cordes du piano.
- 7 Le genre théâtral fut explicitement mis en exergue dans le titre alternatif du premier *happening* historique (avant l'apparition du terme « *happening* » trois mois après *Water Music*) coorganisé par John Cage et David Tudor en Caroline du Nord au Black Mountain

College en 1952, *Événement sans titre* (*Untitled Event / Theatre Piece n. 1*). Le récit qu'en fait RoseLee Goldberg¹⁴ caractérise les principes structurels et le dispositif de cette pièce de théâtre inhabituelle, que les performances des deux décennies qui suivent déclinent à leur manière. En guise d'introduction, John Cage lut la *Doctrine de l'esprit universel* de Huang-Po qui invite à abolir la séparation entre l'espace de la représentation et son extérieur (séparation qui fonde l'inconsistance de l'illusion théâtrale et de l'étiollement de l'énoncé performatif pour Austin) : « L'art ne devrait pas être différent [de] la vie, ses accidents, ses hasards, sa variété, ses désordres et ses beautés qui ne sont qu'éphémères ». La structuration atypique de l'espace et du déroulement de la performance vise à établir ce continuum : la salle était divisée en quatre triangles où le public était assis ; dans les allées diagonales entre ces triangles, Merce Cunningham et d'autres performeurs dansaient pourchassés par un chien ; chaque membre du public participait *de facto* en tenant une tasse blanche qui avait été placée sur sa chaise, rappel achromatique des tableaux blancs de Robert Rauschenberg suspendus au-dessus de leur tête ; Charles Olson et Marie Carolyn Richards, assis dans le public, lisaient des poèmes ; tout cela se déroulait simultanément de manière aléatoire à d'autres événements (projection de diapositives, de film, musique de disque jouée sur un gramophone et un piano préparé, lecture de textes).

- 8 La filiation au théâtre fut moins explicite mais encore présente lors de l'inauguration du *happening* avec *18 Happenings in 6 Parts* (1959) qu'Allan Kaprow désigna de « 6 small theater pieces » sur une des nombreuses pages de son script. Au sujet de cette nouvelle « forme », Kaprow écrivait dès 1961 :

Ces événements sont essentiellement des pièces de théâtre, mais non conventionnelles. Le fait qu'ils sont encore largement rejetés par les passionnés de théâtre peut être dû à leur pouvoir singulier, à leur énergie primitive et au fait qu'ils dérivent des rites de l'Action Painting américaine. Mais en élargissant le concept de « théâtre » pour y inclure ces événements (comme on élargit le concept de « peinture » pour y inclure le collage), nous pouvons les distinguer de ces antécédents de base et mieux les comprendre¹⁵.

- 9 On note au passage la référence à Harold Rosenberg, dont Kaprow avait lu l'essai « The American Action Painters » de 1952 dans *Art News*, qui souligne dans l'Action Painting de Jackson Pollock la transformation du statut de la toile en « arène », sorte de scène sur laquelle le geste pictural se déroule. Cette image confirme à quel point la « théâtralité » n'était pas une notion repoussoir pour tous les théoriciens de l'époque. Kaprow attribue le rejet de ces « événements » étranges et des pratiques performatives expérimentales par les amateurs de théâtre d'une part à la dimension artaudienne propre à « l'énergie primitive » et au rite ; d'autre part, à l'*intermedium* que Dick Higgins théorisa par la suite en 1965. L'« élargissement » des pratiques que constitue l'*intermedium*, espace entre les médias qu'explorent aussi John Cage ou Philip Corner entre autres, est perturbant moins pour son statut intermédiaire que pour l'expansion à géométrie variable d'un domaine artistique vers d'autres, processus qui perturbe les codes existants pour générer de nouvelles conventions, éphémères et *ad hoc*. Si le *happening* se situe pour Kaprow entre théâtre et peinture, d'autres « événements » comme *Untitled Event* mêlent peinture, théâtre, musique, poésie et danse dans une structuration non déterminée et aléatoire. L'exploration artistique de cet espace intermédiaire et aléatoire opère un changement de paradigme non seulement en termes de média ou de genre mais dans ce qui fonde la valeur de ces pratiques. Celles-ci n'étant plus définies téléologiquement par la totalité de l'œuvre finale qu'elles produisent, qui seule intéresse un Greenberg ou un Fried, leur dimension processuelle est préservée. L'*intermedium* se distingue ainsi de l'hybridité générique du théâtre ou de l'opéra (dont la combinaison de plusieurs médias en maintient les limites catégorielles sans engendrer de dénaturation de leurs codes propres ni de réflexion sur le déplacement des normes) par ses implications politiques, étant pour Higgins le signe et l'agent de l'émergence d'une société sans classes¹⁶, où se redéfinissent constamment les places des individus dans le collectif.
- 10 La filiation au théâtre a conduit à voir dans les performances des années 1950 les marques de l'apparition d'un nouveau sous-genre théâtral. En témoignent les nouvelles catégories qui ont émergé chez les théoriciens et critiques – « théâtre de moyens mixtes¹⁷ » ; « théâtre postdramatique¹⁸ », « nouveau théâtre¹⁹ » – autant que

celles produites par les artistes eux-mêmes. *Events* (de celui du Black Mountain College à ceux de George Brecht) et *happenings* proposent respectivement des événements sans situation ni histoire (« non-matricés », selon Kirby), et une action qui vaut pour elle-même (sans *mimesis*). Ces étiquettes nouvelles distinguent les performances du théâtre traditionnel comme médium et genre qui déroule une intrigue aux enjeux psychosociaux, moraux et politiques. Elles rejettent l'autonomie de la représentation mimétique et ses corrélats, comme la virtuosité des comédiens requise pour rendre l'illusion théâtrale crédible et maintenir une fiction cohérente, ou la totalité close du drame mis en scène dans une de ses actualisations possibles.

- 11 Les tentatives pour généraliser des catégories ou modes de performance à partir de quelques exemples isolés engendrent une classification qui risque d'être réductrice. Lorsque Kirby parle de « compartimentation » au sujet de la structuration des *happenings* (telle que celle d'*Événement sans titre* de Cage et de *18 Happenings* de Kaprow) pour caractériser la simultanéité acausale et non prescrite des actions ou événements, ou lorsqu'il fait de l'intentionnalité le critère qui distingue le *happening* des *events* de Fluxus, il maintient selon François Bovier et Serge Margel une lecture classique animée par la recherche d'une totalité fondée sur le « schéma traditionnel du drame composé de parties cohérentes, alors que ce lien entre la partie et le tout ne semble plus jouer un rôle déterminant pour les artistes qui pratiquent le *happening* ou l'*event*²⁰ ». De manière similaire, en 1982, Josette Féral caractérise la spécificité de la performance par le rejet de l'illusion mimétique tandis que Chantal Pontbriand insiste sur la présentation sans représentation. Comme l'a noté Nicolas Fourgeaud, ces débats aspirent à définir la spécificité de la performance. Cette quête ontologique de critères stables pour identifier une forme affranchie du théâtre, dans sa visée essentialiste, ne permet pas de mettre en lumière les processus complexes en jeu dans les allers-retours entre scripts, performances et documentation tels qu'ils se reflètent dans les débats théoriques qui ont succédé à la définition de l'« ontologie de la performance » par Peggy Phelan en 1993²¹, et ce dès 1999 avec la remise en question de l'existence même du *live* non-médiatisée par Philip Auslander dans *Liveness : Performance in a Mediatized Culture*. Les récits rétrospectifs qui émergent de cette ontologisation tendent à objectiver de manière

prétendument neutre l'événement, en masquant des partis-pris idéologiques contestables ou majorants²².

- 12 Réduire la performance à la présence littérale et autotélique qui rejette la représentation, l'illusion théâtrale et l'idée du quatrième mur revient *in fine* à créer une catégorie apparemment autonome aux critères homogènes définie comme nouvelle forme théâtrale, et à effacer la diversité des pratiques de performance dont chacune est dans une certaine mesure *sui generis*. Il est surprenant que le diagramme proposé par Dick Higgins dans sa théorisation de *l'intermedium*²³ reflète ce même travers conceptuel néo-greenbergien avec des cercles représentant chaque pratique qui restent relativement autonomes. Le « *performance art* » présente un point de rencontre unique et ténu avec les *happenings* – tandis que le « *Dance theater* » est vu comme une pratique étrangement autonome – si bien que ni la distinction visuelle entre ces deux pratiques ni leur rencontre ne présente de valeur heuristique évidente. La théorisation oblitère donc la fertilité du décroisement des catégories artistiques dans les pratiques de performance qui expérimentent les échanges entre ces conventions tout en questionnant le bienfondé de normes (in)con)stables.

Lieux de performance des décadres et du tournant performatif...

- 13 Les expérimentations croisées menées historiquement au Black Mountain College, puis à la New School for Social Research dans le cadre du cours de composition de John Cage de 1957 à 1959, conduisirent à valoriser l'expérience subjective et phénoménologique au détriment d'un spectacle visuel facile à décrire. Les cours de Cage, laboratoire de recherche artistique pluridisciplinaire, firent le lien entre les innovations en composition musicale et le théâtre grâce à l'expérimentation collective entre tous les participants, compositeurs (Toshi Ichiyanagi, Richard Maxfield, La Monte Young), peintres (dont Allan Kaprow, George Brecht, Al Hansen, et occasionnellement George Segal) et poètes (Jackson Mac Low)²⁴. Les ateliers et les performances chez Yoko Ono, dans le loft de Chambers Street, au

début des années 1960 (les *Chambers Street Series* organisées par La Monte Young) s'inscrivent dans le prolongement des cours de Cage et furent l'antichambre de *AnAnthology of Chance Operations*, qui précéda la constitution de Fluxus par George Maciunas. Éditée par La Monte Young et co-publiée avec Jackson Mac Low, qui s'occupa du design typographique, avec une couverture conçue par Maciunas dès sa première publication de 1962, l'anthologie comportait de manière signifiante un grand nombre de partitions de compositeurs (entre autres, Earle Brown, Morton Feldman, La Monte Young, Toshi Ichihyanagi).

- 14 Ce décloisonnement disciplinaire s'articula grâce à l'idée de durée perçue, à la fois matière, condition et contexte invisible de l'expérience intime et médium définitoire de la musique selon Cage. Cette définition large fut cruciale pour les *Events* de George Brecht et les *Happenings* de Kaprow qui relèvent de ce que Hannah Higgins nomme l'« idiome musical » : « On doit comprendre de l'Event qu'il relève en quelque sorte de l'idiome musical de Cage, qui fait du temps (du rythme au sens large) le critère définitoire de la musique. Cage acceptait n'importe quel son perceptible pendant un laps de temps donné²⁵. » L'insistance sur la durée perçue permet de décadrer l'expérience esthétique en faisant de l'attention sa condition de possibilité : tout son devient musique et tout événement peut devenir esthétique dès lors que la conscience d'une attention lui accorde *de facto* ce statut (d'où la question de Nelson Goodman, « *when is art ?*²⁶ »).
- 15 De la même manière, la « liminalité²⁷ » de ce que Cage nomme « l'expérience théâtrale » est constituée par l'attention de celui ou celle qui perçoit et non par la forme ou la nature des actions. La situation d'une performance peut être non artistique, d'autant que pour Kaprow, le principe du spectacle et la documentation bloquent la circulation du symbolique car la scénographie muséale²⁸ ou toute autre forme de patrimonialisation surexpose les formes artistiques et les transforme en cliché. Pour cette raison, il jugeait le jeu d'acteur trop artificiel, même celui de la troupe expérimentale du Living Theatre²⁹. Les actions ordinaires de la danse post-moderne de Lucinda Childs, Anna Halprin, Simone Forti-Morris ou Trisha Brown, qui n'exigent aucune expertise, traduisent le même rejet de la virtuosité de l'interprète professionnel. Des décadres esthétiques compa-

rables sont illustrés par la non-action et la durée des silences dans la poésie de Jackson Mac Low dans la lignée de la célèbre pièce de Cage, 4'33, créée en 1952.

- 16 Le rejet du principe de spectacle s'opère aussi dans 18 *Happenings in 6 Parts* de Kaprow par le débordement hors des limites des cadres visuels et temporels de l'expérience individuelle située, grâce à une structuration complexe en séquences non répétées, performées simultanément à d'autres dans plusieurs salles d'une galerie d'art (non dans un *theatre*, donc) séparées de simples cloisons mobiles. Chacune accueillait un des groupes qui divisaient le public ; les chaises de certaines salles étaient orientées dans des directions différentes, si bien que tous ne voyaient pas les mêmes actions. La porosité sonore entre ces espaces, combinée à l'éclatement du regard porté sur les actions performées et au morcellement des 18 *happenings* en six parties successives jamais répétées, conduisait chaque membre du public à faire une expérience singulière d'une fraction de l'« œuvre » irréductible aux autres. Enfin, les « entr'actes » occupant une durée supérieure à celle des *happenings*, l'errance du public dans ces moments de flottement pouvaient être des *happenings* en eux-mêmes³⁰ – c'est-à-dire intégrés à cette nouvelle expérience théâtrale.
- 17 Les décadrages par rapport à des lieux dédiés furent fréquents, jusque dans les performances poétiques dans les cafés du Lower East Side qu'étudie Daniel Kane (le Caffè Cino, devenu une institution emblématique, n'en était qu'un parmi tant d'autres comme Le Metro, Les Deux Megots). Le fait que certaines performances et *happenings* étaient destinés à des espaces extérieurs voire à la rue, que d'autres étaient censés être réalisés à des moments non coordonnés et sur des durées étirées et dans des lieux trop distants pour faire l'objet d'une expérience située – comme *Self-Service* (1966), étendu sur quatre mois à Boston, New York et Los Angeles – révèle les enjeux sociaux et politiques du théâtre et de la théâtralité. Non plus restreints à un genre littéraire ni à une spectacularité réservée à la mise en scène, ils sont entendus dans leur dimension de fait social. Dick Higgins souligne ce rapport analogique entre espace théâtral et social lorsqu'il écrit que « le proscenium au théâtre est une émanation de l'ordre social idéal hérité du XVII^e siècle³¹ ». Dès lors que la performance est envisagée depuis la perspective de ses décadrages et

de son affranchissement vis-à-vis des normes héritées, la prescription par le texte – que le théâtre traditionnel re-présente sur scène – peut sembler secondaire ou peu souhaitable. Mais ce saut logique est peut-être hâtif.

Passages, aller-retour, analogies

18 Les écueils de l'indétermination et de l'absence apparente d'intention artistique furent identifiés très tôt dans l'histoire de ces expérimentations. À l'occasion de *A Pastorale* (1958), qui eut lieu lors d'une fête à la ferme de George Segal, Kaprow fut frustré de la désinvolture de ses amis récalcitrants, éméchés, plus désireux de s'amuser que de participer à un projet artistique. On le traita de fasciste pour avoir cherché à diriger les actions³². La continuité qu'il clamait entre l'art et la vie était donc illusoire, puisque la tentative d'éviter de futurs ratages de ce type le conduisit à cadrer la composition et les actions par des scripts. La configuration des actions révèle de surcroît des sous-textes implicites au codage de la performance, aussi minimal soit-il. Par exemple, la documentation photographique et narrative de 18 *Happenings* par Michael Kirby trahissent la racialisation de la performeuse africaine-américaine Shirley Prendergast d'une part par son costume (son justaucorps noir souligne sa nudité et la distingue des autres performeurs et performeuses vêtus d'habits blancs de tous les jours), d'autre part par la synchronisation de sa participation à l'activation d'un jouet mécanique d'environ trente centimètres, un Black Sambo (personnage célèbre de la littérature enfantine dont Langston Hughes avait dénoncé le racisme inhérent en 1932) dansant sur un tambour. Ce dernier était actionné dans une salle dont l'éclairage bleu et blanc combiné à la cacophonie produite dans une pièce voisine au ukulélé, à la flûte, au mirliton et au violon, créait une atmosphère de cirque aux connotations pour le moins gênantes³³.

19 Si la performance *Cut Piece* de Yoko Ono (1964) semble aspirer à supprimer toute liminalité de la représentation scénique, on observe la persistance de cette dernière jusque dans la vidéo d'archive. On y voit l'artiste confrontée à un public qui continue à monter sur scène pour découper ses vêtements au-delà de la limite de ce que sa pudeur peut manifestement supporter, et sa sidération est visible à son regard et à sa posture de plus en plus figés. La prise de liberté du

public signale paradoxalement l'existence d'un espace de jeu hétérotopique où codes sociaux et tabous sont levés, où le corps peut ne pas être traité comme celui d'une femme rencontrée dans l'espace public avec le respect qui y serait de mise. Cette vidéo confirme l'idée du sociologue Victor Turner que la performance constitue *de facto* un seuil symbolique, la situation « liminale » étant « un universel de la performance » qui suspend les codes sociaux autant qu'elle révèle leur présence par l'activation d'une « réflexivité publique » du « drame social »³⁴.

- 20 Le déni de la symbolisation et la croyance illusoire en l'absence de théâtralité produit des ratés tant dans les performances que dans leur documentation. Cette intuition conduisit Kaprow non seulement à cadrer les *happenings* suite à sa déception de 1958, mais aussi à préciser la perspective artistique et éthique de ces actions aux participants. Cela explique également le leitmotiv inspiré du bouddhisme Kegon autant que du principe taoïste du wu-wei qui apparaît dans les instructions souvent longues, détaillées et fastidieuses par lesquelles Mac Low introduit ses partitions indéterminées dès le milieu des années 1950 : « *listen and relate* », « *no ego-tripping* ». Le but est de définir un mode d'être adapté au processus collaboratif envisagé, plutôt qu'une forme artistique arrêtée. Cette posture juste, recherchée et inscrite collectivement lors de la performance est, selon un principe analogique, à prolonger en société.
- 21 Hans-Thies Lehmann, dans sa théorisation du théâtre post-dramatique, contraste la textualité propre à cette esthétique avec la triple textualité du théâtre traditionnel qui articule un texte linguistique (le drame) au texte de mise en scène et au « *performance text* » constitué de « la situation de la représentation dans son ensemble »³⁵. Si Lehmann dit du terme de « texte » qu'il trahit une imprécision conceptuelle, il en justifie l'usage par le fait que la situation et la relation aux spectateurs produisent des significations aussi, voire davantage importantes que le texte linguistique. Il situe de cette manière la performance dans l'histoire du théâtre et y voit la marque de l'évolution vers « d'autres types du texte de performance structurellement transformés : davantage présence que représentation, davantage expérience partagée qu'expérience transmise, davantage processus que résultat, davantage manifestation que signification, davantage impulsion d'énergie qu'information »³⁶. *Le Théâtre et*

son *Double* dessine les contours de ce théâtre libéré du logos dont la dimension rituelle, le choc des sens, voire la transe, impliquent la participation psychocorporelle du public. On sait l'influence de la pensée d'Artaud tout au long des années 1950 : Marie Carolyn Richards, qui travaillait sur sa traduction en anglais de 1951 jusqu'à sa publication chez Grove Press en 1958, en lisait des extraits à John Cage et David Tudor, que fréquentaient Julian Beck et Judith Malina³⁷. Mais la marginalisation du texte verbal dans l'esthétique de la performance, qui n'aboutit à la transe ou ne génère l'énergie primitive dont parlait Kaprow en 1961 que rarement, est à nuancer.

- 22 Le mode de prescription des scripts de performance se distingue des textes de théâtre expérimental qui peuvent comporter une large part d'improvisation et une forte dimension rituelle, comme *Paradise Now* (1968). *The Marrying Maiden – A Play of Changes* de Jackson Mac Low³⁸, produite pendant un an à partir de juin 1960 au *Living Theatre*, offre un exemple extrême d'action scénique sursymbolisée par la complexité du script, au point de devenir incompréhensible. Mac Low utilisa le même procédé que Cage pour sa pièce *Music of Changes* afin d'exclure toute intentionnalité de la composition autant que de la performance. Les hexagrammes du *I Ching*, tirés aléatoirement, déterminèrent les éléments du texte (le nom des personnages, leur nombre fixe de mots et le contenu de leurs répliques) et le lancer de dés servit à combiner les intonations, timbres et indications de tempo avec les mots prononcés suivant la suggestion de Cage de réguler la diction – si bien que la cohérence lexicale déjà amoindrie par l'absence de syntaxe s'en trouve encore davantage réduite. Judith Malina, chargée de la mise en scène, élaborait un scénario fixe afin de compléter la pièce initialement dépourvue d'« intrigue ». Ce scénario trop rigide aux yeux de Mac Low fut structurellement modifié par ses soins : il en dérivait une liste de 1200 à 1500 actions reproduites sur autant de cartes à jouer. Enfin, la musique composée par John Cage consistait en deux enregistrements, l'un d'une répétition de la pièce, l'autre du silence dans la salle. Cage combina les deux bandes grâce au *cut-up* pour alterner les passages avec les voix et les passages silencieux en superposant des feuilles transparentes. La bande recomposée était jouée par intermittence pendant la pièce à des moments déterminés par un lanceur de

dés. Dans un entretien avec Nicholas Zurbrugg, Mac Low explique l'impact de cette production sur son approche de la performance au cours des années suivantes. La difficulté de l'interprétation scénique de ce texte complexe, aggravée par l'ajout des cartes d'action, conduisit certains acteurs à adapter leur manière de procéder selon leurs préférences individuelles. Cela conduisit Mac Low à envisager la performance sous un angle participatif qu'il explora par la suite dans ses partitions indéterminées³⁹. Quelques décennies plus tard, Judith Malina se rendit compte quant à elle que les « cartes d'action » constituaient une mise en scène suffisante⁴⁰.

23 Si cet exemple est un cas rare de collaboration entre l'univers du théâtre et celui de la performance, il est représentatif de la textualité des pratiques performatives, n'en déplaise aux défenseurs de l'ontologie de la présence non médiée. Les textes restent centraux, qu'il s'agisse de scripts incluant des notations parfois complexes comme chez Cage ou Mac Low, des instructions opérationnelles de tâches simples en langue vernaculaire qui cadrent les expérimentations collectives de Fluxus (les *Events* de George Brecht ou d'Alison Knowles), des gestes ordinaires des chorégraphes du Judson Dance Workshop à New York et des RSVP Cycles d'Anna et Lawrence Halprin à San Francisco qui se poursuivent, au-delà du domaine de la performance, dans l'art Minimal – ou encore, de la réflexivité du drame social (qui en quelque sorte « fait texte ») dont parle Turner. Non seulement le texte didascalique, subordonné à la mise en scène, jusqu'alors réservé au domaine théâtral ou à l'opéra, se maintient ; il arrive qu'il devienne texte à part entière, au-delà de sa fonction de script au service d'une performance qui n'est plus sa seule destination finale. Les instructions pour *Carriage Discreetness* (1966) d'Yvonne Rainer sont lues simultanément à la performance ; les poèmes-instructions des *Pronouns* (1964) de Mac Low peuvent l'être à la discrétion des performeurs.

24 Plus radicalement enfin, certains textes de performance sont paradoxalement le seul lieu où l'instruction est « réalisée », du fait de son imperformabilité. C'est le cas d'*Instructions for a Dance* (1961) » de Simone Forti : « Un homme reçoit l'ordre de rester allongé au sol pendant la durée entière de la pièce. L'autre homme reçoit l'ordre d'attacher le premier homme au mur au cours de la pièce⁴¹ ». L'instruction de Forti invite à réfléchir aux dynamiques de pouvoir et de

domination qui animent le passage du texte à la performance, tout comme les poèmes-instructions chorégraphiques *The Pronouns* (1964) de Mac Low mettent au jour les processus d'identification. En effet, l'indétermination linguistique des pronoms sujets des actions (« *nobody* » [personne], « *anybody* » [n'importe qui], « *it* », « *that* ») ou de propositions alternatives articulées par « *or* » induisent inévitablement un déplacement en performance. Celle-ci recode, respectivement, un corps animé et généré, une action plutôt qu'une autre ou deux actions simultanées au lieu de l'alternative⁴². Si aucune performance ne réalise pleinement le texte, et si le texte n'est pas une performance, alors chaque instantiation est une actualisation parmi une infinité d'autres possibles, simultanées et à venir, de l'« œuvre » intotalisable. Le caractère irréalisable de ces textes, à l'instar de ceux de *happenings* de Kaprow comme *Mirrors* (1962) ou *Calling* (1965), semble faire advenir la performance dans un théâtre imaginaire, et faire de la performance le processus où texte et corps s'entremêlent en évacuant les codes.

- 25 Ainsi, la libération du mot de la « militarisation du langage » propre à la syntaxe – selon H.D. Thoreau lu par Cage⁴³ – se retrouve dans la relation non déterminée et non déterminante des scripts aux corps. Comme nous venons de le montrer, l'indétermination n'est cependant pas contradictoire de modes d'écriture aussi nombreux que complexes. Le caractère central du texte conduit Liz Kotz à identifier dans le tournant performatif des arts visuels un « tournant textuel » qui caractérise pour elle l'esthétique de « post-cagienne ». Elle prend pour modèle les trois partitions et notations de la fameuse pièce silencieuse 4'33" créée en 1952 par David Tudor, en insistant sur la partition verbale sans titre du fac-similé de 1953, qui indique trois mouvements de silence (« TACET ») d'une durée indéterminée⁴⁴. Si la première création de David Tudor a fini par donner à la pièce sa durée-titre, la note qui figure en bas de la partition verbale (un paragraphe de huit lignes qui écrase presque la notation de la pièce elle-même) indique que « le titre de cette pièce est la durée totale de sa performance en minutes et secondes ». La même note documente la durée de sa création tout en précisant qu'elle peut être performée par n'importe(s) quel(s) instrument(s) sur n'importe quelle durée. Ces va-et-vient entre texte et performance, typiques de tous les exemples

que nous avons étudiés, caractérise des processus de performance-écriture qui sont loin d'être synonymes de pure présence.

- 26 À ce titre, il convient de remonter jusqu'à Gertrude Stein, écrivaine Moderniste états-unienne que Cage (à l'instar de Morton Feldman) mentionne souvent dans ses écrits et dont il mit en musique certaines œuvres dans les premières pièces qu'il composa dans les années 1930 et 1940. Connue surtout pour son écriture poétique et sa prose expérimentales, pour ses conférences de 1934 et ses essais critiques, Stein écrivit de 1913 à 1932 des pièces de théâtre dont les premières furent mises à l'honneur ces dernières décennies par Adam J. Frank à travers son projet collaboratif *Radio Free Stein*⁴⁵. La complexité métalittéraire de ces pièces porte en germe ce que l'on pourrait identifier comme un paradigme théâtral alternatif annonciateur des multiples modes d'écriture des scripts de performance tout juste évoqués autant que du théâtre dit « post-dramatique » dont parlent Schechner et Lehmann. Le projet collaboratif de Frank éclaire en effet comment les pièces, quoique leur mise en page puisse suggérer un texte de théâtre, en déplacent poétiquement et avec humour les conventions. Comme Frank le synthétise, « les espaces de ces pièces émergent d'énoncés et d'éléments du discours⁴⁶ » : dans *He Said It. Monologue* (1913), les changements de voix sont manifestes malgré une mise en page plutôt typique d'une prose poétique ou d'un monologue sans paratextes qui indiqueraient le nom de personnages ; *What Happened* (1913) stipule le nombre de paragraphes que comporte chaque section en lieu et place des indications de scènes ou de personnages, faisant ainsi des éléments de composition de la prose un mode de structuration théâtrale. Les textes tels qu'ils reçurent l'imprimatur de l'auteure ne sauraient par conséquent être mis en scène sans un travail d'élucidation considérable. Ils requièrent l'élaboration d'un script opérationnel, travail qui constitue le cœur du projet de Frank et dont résulte une prolifération de textes. Les scripts dérivés collaborativement, avant même de prendre en compte la partition musicale, décuplent la longueur de la pièce originale, comme *What Happened* dont les deux pages de long passent à trente-quatre pages de script. Pas surprenant donc, si Stein souhaitait que ses pièces ne soient pas publiées mais qu'elles soient seulement jouées, comme elle le déclarait dans une lettre à Carl Van-Vechten que cite Frank⁴⁷. Il semblerait que la performance

et l'*intermedium* remplissent précisément ce projet, à savoir celui d'agrandir l'espace de jeu entre les formes de symbolisation – textuelle, esthétique, performative et sociale.

Conclusion

- 27 Dans le contexte post-steinien et post-cagien, l'instruction comporte certes une part d'indétermination féconde qui la distingue du texte de théâtre prescriptif. Mais cette différence ne saurait être formulée selon le couple binaire habituel, à savoir pure présence ou présentation du côté de la performance, *vs* représentation d'un texte totalement déterminé pour le théâtre. Loin d'évacuer le texte et la symbolisation, on a vu combien la performance ne peut se penser en-dehors de processus pluriels de textualisation, tant dans sa préparation que dans les lectures esthétiques, politiques et sociologiques rétrospectives d'exemples historiques (ou de leurs re-performances, point qui prolongerait la réflexion). Ainsi s'ancre non pas le rejet du texte et des processus linguistiques de signification, mais plutôt celui de leur toute-puissance. Les résistances entre scripts et performances viennent ouvrir d'autres espaces, plus complexes et mouvants, que celui de la « scène [qui] ne fait qu'illustrer un discours », « dominée par la parole » et « un logos premier » dont parle Jacques Derrida au sujet du théâtre avant Artaud⁴⁸. Dans sa conception historique linéaire du théâtre postdramatique, Lehmann confirme bien la sortie d'un modèle où le drame (le texte) constituait la signification ultime de la pièce, en postulant le primat de la mise en scène qui réduit le texte écrit à un élément de la signification parmi d'autres. Lorsque Lehmann parle d'un glissement des formes théâtrales du conflit interindividuel vers le conflit intérieur dans un univers monologique où les personnages sont de plus en plus isolés (comme chez Ibsen, Beckett, ou Kane), il semble que le primat du discours persiste malgré tout dans le paradigme postdramatique, dans une projection de l'intériorité psychique et de son rapport au monde sur la scène du langage.
- 28 Les processus d'allers-retours entre scripts et performances nous font faire l'expérience de combien toutes sortes d'objets et d'événements eux aussi signifient et continuent de resignifier dans de nouveaux contextes en vertu du fait que, comme l'écrit Eve Sedgwick, « la frontière entre les mots et les choses ou entre les phénomènes

linguistiques et non-linguistiques est constamment changeante, perméable, et totalement rétive à toute articulation définitive⁴⁹ ». La « liminalité » de la performance, qui n'est pas si étrangère au seuil symbolique de la représentation théâtrale et au principe du quatrième mur, constitue un espace de réflexivité, un cadre d'attention sur les constructions multiples et processuelles du sens et des codes sociaux et esthétiques qui régulent le collectif sur tous les sites où il se constitue. L'autorité – du texte, des conventions, des codes – est autant questionnée (instructions imperformables) que redistribuée (cadre d'une éthique de la performance hétérotopique) et réaffirmée par chaque performance, qui plutôt que de la réactiver dans un impensé, en questionne et en redéfinit chaque fois les termes.

- 29 Le « tournant performatif » inscrit ainsi autant la performance dans le prolongement du théâtre, que le théâtre postdramatique qu'identifie Lehmann à partir des années 1970 s'inscrit dans la continuité de l'avant-garde historique et de celle des années 1950-1960 qui forme le cœur de notre propos. Ainsi, le discours théâtral s'est affranchi selon Lehmann du drame clos et structuré en bénéficiant de la réflexion métadramatique, de la déconstruction et de la séparation des différents éléments du drame et de la représentation mises en œuvre de manière représentative dans les pratiques performatives étudiées dans cet essai. La sortie de la logique du discours maintient un espace autre, une « situation liminale » (Turner) où le collectif n'est ni téléologiquement ni théologiquement représenté par la *mimesis* ni le drame, mais où les processus structurants de ce collectif sont interrogés sur un mode analogique invisible. Dans ce cadre, peut se poser une attention aux modes de fonctionnement et de symbolisation du drame social qui invite à jouer avec ses masques, dans une réflexivité qui est tout sauf hypocrite.

BIBLIOGRAPHIE

La Monte Young (ed.), *An Anthology of Chance Operations*, New York, La Monte Young & Jackson Mac Low, 1963.

Philip Auslander, "Presence and Theatricality", *From Acting to Performance. Essays in Modernism and*

Postmodernism. Londres, Routledge, 1997, p. 49-57.

Philip Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Londres, Routledge, 2008.

John L. Austin, *How to Do Things with Words*, New York, Oxford University Press, 1962.

Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley, University of California Press, (1966) 1981.

Charles Bernstein, *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, 1998.

Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du Réel, 1997.

François Bovier & Serge Margel (eds.), "Happenings & Events", *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, 1965, trad. Martin Richet, Dijon, Presses du Réel, 2017.

Sophie Delpoux, *Le Corps-caméra. Le performer et son image*, Paris, Textuel, 2010.

John Cage, *Silence: Lectures and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961.

John Cage, "The Future of Music", *Empty Words: Writings '73-'78*, Middletown, Wesleyan University Press, 1981, p. 177-187.

Jacques Derrida, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 341-368.

Joshua Edelman, « What Phenomenology Can Bring to Theatre Semiology and What it Cannot », *Nordic Theatre Studies*, n° 24, 2012, p. 85-98

Josette Féral, « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2011.

William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performance*, Australia, Harwood Academic, 1996.

Gerard Forde, "Plus or Minus 1961 – A Chronology 1959-1963", Julia Robinson and Christian Xatrec (eds.) *± 1961: Founding the Expanded Arts*, Madrid: Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, 2013, p. 246-267.

Adam J. Frank, *Radio Free Stein: Gertrude Stein's Parlor Plays*, Northwestern University Press, 2025.

Michael Fried, « Art and Objecthood », *Artforum*, vol. 5, n° 10, 1967. <https://www.artforum.com/features/art-and-objecthood-211317/>

Nicolas Fourgeaud, « De Marina Abramovic à Philip Auslander : impasses de la répétition dans deux théories contemporaines de la performance », *Marges*, vol. 17, n° 2, 2013, p. 54-65.

Nicolas Fourgeaud, « Performance in Postmodern Culture, 1976 : enjeux et réceptions », *Marges*, vol. 24, n° 1, 2017, p. 112-120.

Célia Galey, « Perspective musicale sur les scripts des happenings d'Allan Kaprow. Enjeux esthétiques, politiques et patrimoniaux », Jean-Philippe Garric (dir.) *Cahiers du CAP : Politique et performativité de la patrimonialisation*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 33-68. URL <http://books.openedition.org/psorbonne/38032>.

Célia Galey, "Minor Affects, A Defining Blind Spot for a Minor Form: Allan Kaprow's 18 Happenings in 6 Parts",

Revue Française d'Études Américaines,
No. vol. 160, n° 3, 2019, p. 86-104.

Célia Galey, "Plotting in The Pronouns:
Shifting Dances of the Subject", Tyrus
Miller & Carrie Noland (eds.) *Jackson
Mac Low: Between Writing and
Performance*, Slought Foundation with
Station Hill Press, 2023, p. 115-137.

Gérard Genette, « Introduction à
l'architexte », *Théorie des genres*,
Gérard Genette et al. (dir.), Paris, Seuil,
1986, p. 89-159.

Erving Goffman, *The Presentation of Self
in Everyday Life*, Edinburgh, University
of Edinburgh, 1956.

RoseLee Goldberg, *La Performance, du
Futurisme à nos jours*, Londres, Thames
Hudson, (1979) 2001.

Clement Greenberg, « La crise du
tableau de chevalet », *Art et culture*,
Essais critiques, Paris, Macula, 1988.

Dick Higgins, "Intermedium", *Something
Else Newsletter* 1, n° 1. Something Else
Press, 1966.

Hannah Higgins, *Fluxus Experience*,
Berkeley, University of California Press,
2002.

Dick Higgins, Hannah Higgins,
"Intermedia", *Leonardo*, vol. 34, n° 1,
2001, p. 49-54. https://www.professorsuff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2018/05/Higgins_1965.pdf

Daniel Kane, *All Poets Welcome! The
Lower East Side Poetry Scene in the
1960s*, Berkeley, University of California
Press, 2003.

Allan Kaprow, *L'art et La vie confondus*,
Jeff Kelley (ed.), Paris, Centre
Pompidou, 1996.

Allan Kaprow, *Allan Kaprow Papers*,
1940-1997. "Lettre à Kristine Stiles",
boîte 34, dossier 1. Los Angeles, Getty
Research Institute.

Chiel Kattenbelt, "Theatre as the Art of
the Performer and the Stage of
Intermediality" *Intermediality in
Theatre and Performance*, Freda
Chapple & Chiel Kattenbelt (eds.),
Chicago, University of Chicago Press,
2006, p. 29-39.

Jeff Kelley, *Childsplay: The Art of Allan
Kaprow*, Berkeley, University of
California Press, 2004.

Michael Kirby, *Happenings: An
Illustrated Anthology*, New York, Dutton,
1965.

Michael Kirby "The New Theatre",
Richard Schechner & Michael Kirby
(eds.), *Tulane Drama Review*, vol. 10,
n° 2, 1965, p. 23-43.

Richard Kostelanetz, *The Theater of
Mixed Means*, New York, The Dial Press,
1968.

Richard Kostelanetz, *Esthetics
Contemporary*, Buffalo, Prometheus
Books, 1989.

Liz Kotz, *Words to be Looked At.
Language in 1960s Art*, Cambridge, The
MIT Press, 2007.

Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre
postdramatique*, Paris, L'Arche, (1999)
2002.

Jackson Mac Low, *Representative Works
1938-198*, New York, Roof Books, 1986.

Jackson Mac Low, *The Pronouns: A
Collection of forty dances for the
dancers*, Slought Foundation with
Station Hill Press, (1964) 2023.

Jackson Mac Low, *Festschrift for Jackson Mac Low's 75th Birthday*, Andrew Levy and Bob Harrison (ed.), Crayon, 1997.

Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk, & Stephanie Rosenthal. *Art as Life*. Los Angeles, Getty Research Institute, 2008.

Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993.

Chantal Pontbriand, "Introduction", *Performance: Text(e)s & Documents*, Montréal, Parachute, 1981.

Richard Schechner, *Performance Theory*, New York, Routledge, 1977.

Richard Schechner, *Performance : Expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil, Éditions Théâtrales, (1967) 2008.

Richard Schechner & Willa Appel (eds.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*,

Cambridge, Cambridge University Press, (1983) 1990

Eve Sedgwick, *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*, Duke University Press, 2002.

Victor Turner, "Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality", Michel Bennis, Charles Caramello (eds.), *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee, 1977, p. 46-51.

Victor Turner, "Universals of Performance: or, Amortizing Play", Richard Schechner, Willa Appel (eds.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, (1983) 1990, p. 250-272.

Nicholas Zurbrugg, *Art, Performance, Media : 31 Interviews*, University of Minnesota Press, 2004.

NOTES

1 Jonas Barish, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, University of California Press, (1966) 1981, p. 116-117.

2 John L. Austin, *How to Do Things with Words*, New York, Oxford University Press, 1962, p. 22.

3 *Ibid.*, p. 44.

4 L'élaboration théorique offerte par Austin mériterait d'être nuancée et élaborée dans la complexité de ses développements, ainsi que dans les relectures qui en ont été faites par Jacques Derrida, Shoshana Felman, Judith Butler entre autres, mais cela n'est pas le propos ici.

5 Michael Fried, *Art and Objecthood*, *Artforum*, vol. 5, n° 10, 1967. <https://www.artforum.com/features/art-and-objecthood-211317/>

- 6 Philip Auslander, « Presence and Theatricality », *From Acting to Performance, Essays in Modernism and Postmodernism*, Londres, Routledge, 1997, p. 52.
- 7 Voir Bénédicte Boisson, <http://glossaires-transfers.huma-num.fr/Co-presence>
- 8 *Ibid.*, p. 56, je traduis.
- 9 « the social meeting between performer and spectator in the live presence of the here and now » (2006).
- 10 Voir ces idées dans le recueil d'essais critiques sur Richard Schechner, *Performance*, Montreuil, Éditions théâtrales, 2008 et Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, University of Edinburgh, 1956.
- 11 Joshua Edelman, « What phenomenology can bring to theatre semiology and What it cannot », *Nordic Theatre Studies*, n° 24, 2012.
- 12 Liz Kotz, « Post-Cagean Aesthetics and the Event Score », *Words to Be Looked At*, Cambridge, The MIT Press, 2007, p. 59-98.
- 13 John Cage, *Silence: Lecture and Writings*, Middletown, Wesleyan University Press, 1961, p. 14.
- 14 RoseLee Goldberg, *La Performance, du Futurisme à nos jours*, London, Thames Hudson, (1979) 2001, p. 126.
- 15 Allan Kaprow, « Les Happenings sur la scène new-yorkaise » [1961], in Jeff Kelley (ed.), *L'art et La vie confondus*, Paris, Centre George Pompidou, 1996, p. 48.
- 16 Richard Kostelanetz, *Esthetics Contemporary*, Buffalo, Prometheus Books, 1989, p. 173.
- 17 Richard Kostelanetz, *The Theater of Mixed Means*, 1968.
- 18 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theater*, (1999) 2006.
- 19 Michael Kirby, *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, 1965, p. 23-43.
- 20 François Bovier et Serge Margel (eds.), *Happenings & Events*, *Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, 1965, trad. Martin Richet, Dijon, Presses du Réel, p. 22.
- 21 Peggy Phelan, "The Ontology of Performance: Representation without Reproduction", in *Unmarked: The Politics of Performance*, New York, Routledge, 1993, p. 146-167.

22 Voir Nicolas Fourgeaud, sur le primat accordé à la présence et à l'expérience directe par Marina Abramovic qui « évoque par certains aspects ce que Boris Groys nomme la "posthistoire Stalinienne" », in *Marges*, 2013, p. 58 ; ou Célia Galey sur le récit que fait Michael Kirby de la présentation de 18 *Happenings* à la Galerie Reuben en 1959, dans « Minor Affects », RFEA, vol. 160 n°3, 2019.

23 https://www.professores.uff.br/ricardobasbaum/wp-content/uploads/sites/164/2018/05/Higgins_1965.pdf, p. 50.

24 Voir Eva Meyer-Hermann, Andrew Perchuk, & Stephanie Rosenthal, *Art as Life*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2008, p. 9 et Jeff Kelley, *Childsplay*, Berkeley, University of California Press, 2004, p. 15).

25 Hannah Higgins, *Fluxus Experience*, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 51, je traduis.

26 Nelson Goodman, *Ways of Worldmaking*, Hackett, 1978.

27 Victor Turner, « Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality », in Michel Bennamou, Charles Caramello (eds.) *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin-Milwaukee, 1977, p. 46-51.

28 Allan Kaprow, *Allan Kaprow Papers*, « Lettre à Kristine Stiles », boîte 34 dossier 1, Los Angeles, Getty Research Institute.

29 « A Statement », in Michael Kirby, *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York, Dutton, 1965.

30 Célia Galey, « Perspective musicale sur les scripts des happenings d'Allan Kaprow. Enjeux esthétiques, politiques et patrimoniaux », Jean-Philippe Garric (dir.), *Cahiers du CAP : Politique et performativité de la patrimonialisation*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2019, p. 50.

31 Dick Higgins & Hannah Higgins, « Intermedia », *Leonardo*, vol. 34, n° 1, 2001, p. 50.

32 Kelley, *op. cit.*, p. 27.

33 Célia Galey, « Minor Affects », RFEA, vol. 160, n°3, 2019.

34 Richard Schechner et Willa Appel (eds.), *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, Cambridge, Cambridge University Press, (1983) 1990, p. 8-18.

35 Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche (1999) 2002, p. 133.

36 *Ibid.*, p. 134.

37 Voir William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces*, Australia, Harwood Academic, 1996 et Gerard Forde, « 'Plus or Minus 1961 – A Chronology 1959-1963' », Julia Robinson & Christian Xatrec (eds.), *± 1961: Founding the Expanded Arts*, Madrid: Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía, 2013, p. 246-267.

38 Jackson Mac Low, *Representative Works*, New York, Roof Books, 1986, p. 44-51.

39 Nicholas Zurbrugg, *Art, Performance, Media*, Minnesota, University of Minnesota Press, 2004, p. 263.

40 *Festschrift for Jackson Mac Low 75th Birthday*, Crayon, 1997, p. 237.

41 La Monte Young (ed.), *Anthology of Chance Operations*, New York, La Monte Young & Jackson Mac Low, 1963, je traduis.

42 Des analyses plus développées sur ce point sont exposées dans Célia Galey, « Plotting in the Pronouns », Tyrus Miller & Carrie Noland, *Jackson Mac Low: Between Writing and Performance*, Slought Foundation with Station Hill Press, 2023.

43 John Cage, « The Future of Music », *Empty Words*, Middletown, Wesleyan University Press, 1981, p. 184.

44 Liz Kotz, *Words to Be Looked At*, Cambridge, The MIT Press, 2007, p. 25-26.

45 Adam J. Frank, *Radio Free Stein*, Northwestern University Press, 2025. Le site du projet présente les fac-similés des pièces de Gertrude Stein : <https://radiofreestein.com/info/>

46 *Ibid.*, p. 97.

47 *Ibid.*, p. 10.

48 Jacques Derrida, « Le Théâtre de la cruauté et la clôture de la représentation », *L'Écriture de la performance*, Paris, Éditions du Seuil, 1967, p. 347.

49 Eve Sedgwick, *Touching Feeling*, Duke University Press, 2002, p. 6, je traduis.

RÉSUMÉS

Français

Les connotations négatives attribuées à l'adjectif « théâtral » ont nourri des positions esthétiques contradictoires vers le milieu du XX^e siècle. Chez Fried, il qualifie la présence littérale de l'objet dans la sculpture minimaliste, dans une situation partagée avec le spectateur, ce qui mine l'autonomie de l'œuvre, tandis que les performeurs de la scène expérimentale new-yorkaise des années 1960 voient dans cette dimension relationnelle la clé des performances *non*-théâtrales qui rejettent la virtuosité du comédien et l'autorité d'un texte prescriptif stable sur le spectacle.

Plutôt que de trancher en faveur de l'une de ces définitions du théâtre pour circonscrire négativement des pratiques artistiques autres, cet article étend la thèse de Schechner du *happening* comme « théâtre post-dramatique » (*Performance Theory*, 1977) à plusieurs figures de la performance du début des années 1960, pour envisager avec H.-T. Lehmann les différents modes d'« éloignement (...) des traditions de la forme dramatique » et de mise en suspens de ses normes. Les analyses de scripts non mimétiques de Jackson Mac Low, Simone Forti ou de performances historiques de Yoko Ono mettent en lumière la persistance de la symbolisation. Ces dispositifs qui articulent plusieurs lieux incitent à penser les pratiques performatives sous une perspective processuelle afin d'éclairer les reconfigurations sous-jacentes à la formation d'un collectif en mouvement constant, et à conclure sur l'hypothèse d'une pantextualité plus proche du théâtre poétique d'une Gertrude Stein que du rejet du verbe prôné par Antonin Artaud.

English

The negative connotations associated with the adjective "theatrical" have served contradictory aesthetic perspectives towards the mid-20th century. M. Fried used it to qualify the literal presence of the object in minimalist sculpture in a situation including the beholder, which then undermines the autonomy of the work; whereas in the New York experimental performance scene of the 1960s, this relational dimension is seen as a key to *non* theatrical performances that discard the actor's virtuosity as much as the authority of a stable script over the performance.

Far from leaning towards one of these definitions of theatre in order to negatively delineate alternative practices, this article extends R. Schechner's conception of *happenings* as "postdramatic theatre" (*Performance Theory*, 1977) to several performers of the early 1960s, thus envisioning, along with H.-T. Lehmann, different modes of "renunciation of the traditions of dramatic form" through the suspension of its norms. Analyses of scripts by Jackson Mac Low, Simone Forti and of historical performances by Yoko Ono shall serve to highlight the persistence of symbolization. These apparatuses, in their articulation of several places, spur us to consider performative practices from a processual perspective – especially if one wishes to highlight the reconfigurations inherent in ceaselessly shifting collective formation – and to eventually assume their pantextuality, which makes them

more akin to the poetic theatre of Gertrude Stein than to Antonin Artaud's rejection of logocentrism.

INDEX

Mots-clés

happening, performance, théâtre postdramatique, intermedium, liminalité, scripts, pantextualité, John Cage, Gertrude Stein, Jackson Mac Low, Simone Forti

Keywords

happening, performance, postdramatic theatre, intermedium, liminality, scripts, pantextuality, John Cage, Gertrude Stein, Jackson Mac Low, Simone Forti

AUTEUR

Célia Galey

Célia Galey est Maître de conférences en littérature états-unienne à l'université Gustave Eiffel. Sa recherche sur la performance des années 1950 aux années 1970 porte sur des poètes, artistes et compositeurs (John Cage, Jackson Mac Low, Allan Kaprow, la mouvance Fluxus, le travail chorégraphique du Judson Dance Workshop), et explore notamment les enjeux esthétiques et politiques de l'articulation de scripts et de poèmes plus ou moins indéterminés à leurs performances collectives, à leur documentation rétrospective ainsi qu'à leurs re-performances. Elle a contribué à plusieurs ouvrages collectifs (Slought Foundation, Edinburgh University Press) et revues (*Cahiers du CAP*, *RFEA*, *Polygraphiques*), ainsi qu'à la *Online Encyclopedia of Literary Neo-Avant-Gardes* (2021). Elle a récemment co-édité un numéro des *Cahiers de Littérature Orale* sur les « poésies performatives » (2024) et travaille actuellement sur une monographie dérivée de sa thèse sur le poète et artiste de performance Jackson Mac Low (2016) pour les Presses du Réel. Elle expertise des articles sur la poésie, la performance et les arts vivants pour des revues telles que *Revue Française d'Études Américaines*, *Transatlantica*, *Cahiers de Littérature Orale*.