

**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)**

---

## Reprise de la notion de « performance » par Christian Biet et prolongements

*From Christian Biet's reappropriation of 'performance' to its extensions*

**Cristina De Simone**

---

 <https://www.peren-revues.fr/demeter/2422>

**DOI** : 10.54563/demeter.2422

### **Electronic reference**

Cristina De Simone, « Reprise de la notion de « performance » par Christian Biet et prolongements », *Déméter* [Online], 14 | Hiver | 2025, Online since 30 janvier 2026, connection on 01 février 2026. URL : <https://www.peren-revues.fr/demeter/2422>

### **Copyright**

CC-BY-NC

# Reprise de la notion de « performance » par Christian Biet et prolongements

*From Christian Biet's reappropriation of 'performance' to its extensions*

**Cristina De Simone**

## OUTLINE

---

La performance comme « *showing doing* » : de Richard Schechner à Christian Biet

La performance comme processus et comme savoir incarné

La performance comme forme artistique revendiquée, entre action tautologique et action transitive

Les régimes de présence du performeur

## TEXT

---

1 L'arrivée du terme « performance » dans les études théâtrales en France a marqué profondément cette discipline, d'un point de vue théorique, méthodologique et du choix de ses objets d'études. On peut rappeler à cet égard deux traductions cruciales : celle en 2001 de l'ouvrage de synthèse historique de RoseLee Goldberg, *La Performance du futurisme à nos jours*<sup>1</sup>, dans lequel le terme « performance » désigne une forme d'art « en action » liée aux avant-gardes du début du siècle et aux différentes expérimentations interdisciplinaires de 1945 à nos jours ; et celle en 2008 d'une sélection des principaux textes théoriques du chercheur universitaire et metteur en scène Richard Schechner, *Performance, expérimentation et théorie du théâtre aux USA*<sup>2</sup>. Cette dernière traduction a été réalisée par Marie Pecorari et Marc Boucher sous l'impulsion de Christian Biet, historien et théoricien du théâtre disparu en 2020. Dans l'ouvrage de Schechner, « performance » est surtout une notion théorique aux multiples facettes.

2 On doit notamment à Biet l'entrée de la « performance » au sens schechnerien du terme dans les études théâtrales françaises depuis le début des années 2000, à la fois en tant que notion et comme ouverture aux formes d'actions en public ne venant pas de la

scène théâtrale<sup>3</sup>. Il me semble d'autant plus important de le rappeler que ses travaux, ainsi que ceux d'autres chercheurs en études théâtrales ayant travaillé assidument sur le sujet, comme Josette Féral, ne sont pas mentionnés dans une étude pourtant assez détaillée sur la « performance » réalisée par l'inspection de la création artistique de la DGCA et publiée sur le site du Ministère de la Culture en février 2025<sup>4</sup>.

3 Malgré la présence constante du terme « performance » depuis un quart de siècle dans les études théâtrales et d'histoire de l'art en France, encore aujourd'hui son emploi est particulièrement fluctuant concernant ses significations, entre richesse de ses possibles sémantiques et une certaine confusion théorique, comme l'analyse Jean-Marie Pradier, l'autre grand passeur de la notion dans les études du théâtre<sup>5</sup>. Cela est dû aux sens multiples que le terme performance a en anglais ainsi qu'à la manière dont les différents théoriciens de la performance, et notamment Schechner, conçoivent la notion<sup>6</sup>. Plus fondamentalement, « l'éclatante cacophonie sémantique [...] tient en grande partie aux systèmes culturels<sup>7</sup> » dans lesquels ce mot s'inscrit.

4 Dans cet article, je vais revenir sur la polysémie de ce terme, non pour lister toutes ses acceptions ni pour analyser la notion schechnerienne<sup>8</sup>, mais pour interroger l'usage particulier qu'en a fait Biet, entre reprise, sélection et réappropriation. Dans un deuxième temps et en guise de conclusion ouverte, je vais proposer quelques pistes pour prolonger la réflexion théorique élaborée par Biet lorsqu'on aborde les performances artistiques des années 1950-1970.

## **La performance comme « *showing doing* » : de Richard Schechner à Chris- tian Biet**

5 Comme il est aujourd'hui bien connu, Christian Biet a repris de Richard Schechner sa définition sciemment large de la performance en tant que « *showing doing* ». Est performance toute action, artistique ou non, réalisée avec l'intention d'être perçue par un public et

accomplie en sa présence. De fait, elle peut comprendre les performances de Marina Abramović ou de Joseph Beuys comme un spectacle de théâtre dramatique, un cours, un match de football, une cérémonie de vaudou ou de mariage. Cette définition, qui se soustrait à la distinction entre art et non-art, mais aussi entre différentes époques (Schechner peut passer du paléolithique à la période contemporaine dans un même argumentaire) et entre monde humain et animal (les chimpanzés de la forêt du Budongo en Ouganda, par exemple), inscrit d'emblée les réflexions de Schechner dans le domaine des sciences sociales, et plus particulièrement de l'anthropologie et de la sociologie. Cela ne saurait surprendre, vu le lien fort entre les recherches de Schechner et celles de l'anthropologue Victor Turner autour du rituel, ainsi qu'avec les réflexions du sociologue Erving Goffman, auteur du célèbre essai *La mise en scène de la vie quotidienne* (1956).

- 6 Si Biet n'a pas fait sienne la comparaison (et parfois même l'assimilation) des arts de la scène avec le rituel<sup>9</sup> ni avec le monde animal, il a repris l'approche « anachronique » de Schechner<sup>10</sup>, mais en resserrant considérablement l'écart entre les périodes historiques. Les époques qu'il a pu superposer se réduisent en effet essentiellement à trois, et concernent principalement la France : les XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, les années 1960-1970 et les années 1990-2010<sup>11</sup>. Les domaines étudiés sont le théâtre et les propositions relevant de la performance comme genre artistique revendiqué.
- 7 La notion de performance a permis à Biet d'étudier le théâtre en tant qu'« événement regardé<sup>12</sup> » par un public. Cela revient à souligner la nécessité de penser la *relation* entre le spectacle et les spectateurs, l'interaction au cœur de tout événement scénique, et c'est ainsi que Biet met l'accent sur le fait que cette relation est « simultanément fait esthétique, fait social et fait anthropologique<sup>13</sup> ». Plus précisément, la performance comme *showing doing* a permis à Biet de prendre en compte l'événement social qui a lieu en même temps que la proposition esthétique. Autrement dit, il s'est intéressé à *ce qui se joue quand un spectacle joue*, en mettant en relief dans ses analyses les deux degrés de réalité qui sont là simultanément, pendant un spectacle, quel qu'il soit : d'un côté, la représentation (le monde de la fiction) ; de l'autre, la réalité des acteurs, des spectateurs, de la scène, de la salle tels quels<sup>14</sup>.

- 8 C'est parce qu'il a souhaité redonner toute son importance à l'événement social que constitue tout spectacle, que Biet a préféré attribuer un terme en soi à une acception particulière de la performance selon Schechner, à savoir la « séance ». Comme on peut le lire dans « Drame, script, théâtre et performance », le « *showing doing* » peut en effet être décliné ainsi par le théoricien américain :

Performance : désigne la constellation de tous les événements, la plupart passant inaperçus, qui se produisent parmi les interprètes et les spectateurs entre le moment où le premier spectateur entre dans l'espace de jeu (c'est-à-dire la zone où le théâtre a lieu) et celui où le dernier spectateur en sort<sup>15</sup>.

- 9 La notion de séance a conduit Biet à renouveler profondément les études du théâtre français aux XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles, en les libérant d'une approche principalement centrée sur le texte. À l'opposé d'une vision essentialiste du théâtre dramatique, Biet a de fait contribué à déplacer le regard des chercheurs – et notamment des historiens du théâtre – sur la scène, et surtout sur l'événement social dans lequel un spectacle s'inscrit :

Notre culture critique et notre culture théâtrale nationales ont voulu, au XX<sup>e</sup> siècle, que le théâtre soit défini à travers le prisme du théâtre dramatique, autrement dit de la fiction qui imagine que le public peut (presque) totalement se projeter dans le monde que la représentation lui propose, tout cela dans le noir de la salle, tout cela en silence<sup>16</sup>.

- 10 Sous son impulsion, les questions posées aux textes et aux documents d'archives ont ainsi changé. En élargissant la focale des textes à la scène et à la situation sociale et culturelle qui les englobe, Biet a mis au cœur des recherches en histoire du théâtre en France les questions liées à la représentation, et plus généralement à la performance et à la séance, y compris lorsque l'objet d'étude appartient à un passé lointain, dépourvu de toute trace audiovisuelle, et que l'on serait tenté d'aborder par le seul prisme littéraire.

## La performance comme processus et comme savoir incarné

- 11 L'importance donnée à la question de la relation entre acteurs et spectateurs peut rappeler dans une certaine mesure les réflexions au cœur de *l'Espace vide* de Peter Brook ou de *Vers un théâtre pauvre* de Jerzy Grotowski. Biet était bien sûr nourri de l'apport des avant-gardes artistiques et du théâtre de recherche des années 1960 à nos jours<sup>17</sup>. Il a d'ailleurs souligné combien leurs propositions ont contribué à renouveler les études théâtrales, en amenant à prendre en compte la manière dont l'implication du spectateur est travaillée, conditionnée différemment selon les choix scéniques, le texte, le jeu d'acteur, le lieu et l'organisation de la séance. Pourtant, c'est précisément l'apport des recherches de Grotowski au développement des réflexions de Schechner que Biet ne semble pas avoir fait sien.
- 12 Pour Schechner, la performance n'est pas seulement à entendre comme « événement regardé » ou comme « séance ». Si l'on considère littéralement l'expression schechnerienne « *showing doing* », on s'aperçoit qu'il y a une différence d'accent entre Schechner et Biet. Si tous les deux s'intéressent à la relation entre acteurs et spectateurs, ou plus généralement, entre performeurs et spectateurs, et à la situation qui en découle, Biet met l'accent sur les spectateurs, leur regard, leurs affects, leurs jugements et leurs manières de réagir et de se tenir, sur l'événement social dont ils sont partie prenante, alors que Schechner souligne aussi l'action du performeur, de celui qui se montre en train de faire.
- 13 Schechner a également développé la définition de performance comme « un comportement deux fois vécu, restauré<sup>18</sup> », sorte de variante du « *showing doing* ». Si tout comportement humain est toujours une forme de restauration dans la mesure où il est culturellement façonné (nous reproduisons et varions non seulement le langage mais aussi les gestes, les mouvements, les réactions qui nous sont sans cesse transmis)<sup>19</sup>, cette définition permet de faire émerger le fait que la performance implique une forme de conscience de la part du sujet qui mène l'action : la conscience d'être, de faire, et plus

encore d'être regardé en train de faire. La performance n'est donc pas seulement définie de manière pragmatique par le contexte socioculturel qui la nomme comme telle (puisque tout comportement humain est restauré), mais elle implique également la conscience du sujet en tant que performeur. C'est pour cette raison que Schechner pouvait donner à ses étudiants l'exemple sciemment paradoxal du soleil qui ne fait jamais de performance, puisque même s'il peut être admiré par un public, il n'est pas *a priori* un sujet doté de conscience.

14 La notion de performance forgée par Schechner doit beaucoup aux échanges avec Jerzy Grotowski, lequel a lui-même proposé cette notion en France, dans une perspective qui diffère de l'usage que l'on peut en faire encore aujourd'hui en études théâtrales à la suite de Biet. À la fin des années 1990, peu de temps avant sa disparition, Grotowski occupe la chaire d'anthropologie théâtrale au Collège de France. Sa leçon inaugurale commence précisément par la définition du terme « performance ». Celle-ci se construit par opposition au « spectacle » : Grotowski rappelle que dans la notion de spectacle, c'est l'action des spectateurs qui est soulignée, celle de regarder. Le spectacle est donc ce qui est donné à voir. À l'inverse, la notion de performance permet, à ses yeux, de mettre l'accent sur l'action des performeurs. Plus précisément, Grotowski s'intéresse non pas tant à l'action, qu'au processus que les performeurs mettent en branle pour agir. Le processus précéderait même l'action, ce serait ce qui détermine l'impulsion à l'origine de toute action<sup>20</sup>. C'est dans cette perspective que, dans cette même conférence, Grotowski distingue entre « expressivité » et « expression ». Si l'expressivité est maîtrisée, réalisée volontairement en vue d'un effet sur les spectateurs, et donc propre aux « arts artificiels » (Grotowski donne l'exemple de l'Opéra de Pékin), l'expression n'est pas recherchée ; elle est le résultat, mieux, le symptôme d'un processus que Grotowski définit comme « organique<sup>21</sup> ».

15 Dans d'autres interventions des années 1980-1990<sup>22</sup>, Grotowski insiste à plusieurs reprises sur la question de la vigilance du performeur. Pour ce faire, il peut rappeler l'exemple de Ryszard Cieślak interprétant Don Fernand dans le *Prince constant* d'après la pièce de Calderón, mise en scène par le même Grotowski en 1966. Dans ce spectacle, Cieślak serait arrivé à accomplir ce qui pour Grotowski est un « Acte » : la rencontre parfaite entre spontanéité et structuration,

mais aussi entre abandon et vigilance, qui ferait que l'acteur arriverait à être le témoin du processus qu'il accomplit en suivant une partition physique précise et qui le « transporte ».

- 16 La notion de vigilance est également au cœur de la façon particulière dont Grotowski considère le corps comme jouant un rôle crucial « dans la transmission de la mémoire collective transgénérationnelle<sup>23</sup> ». À cet égard, la définition de Schechner de la performance comme « comportement deux fois vécu, restauré » y fait doublement écho : d'une part, avec la question de la vigilance ; de l'autre, avec la croyance de Grotowski qu'il est possible pour le performeur, via la reprise la plus exacte possible de certaines formes codifiées culturellement, notamment de chants traditionnels que Grotowski désigne comme « vibratoires<sup>24</sup> », de retrouver le contact vivant avec leur source originale ; de retrouver, à rebours du temps et des générations, le corps, la présence de cet homme ou de cette femme singuliers qui ont incarné ce chant, cette danse immémoriaux<sup>25</sup>. Car pour Grotowski,

La mémoire est toujours une réaction physique. [...] Ce n'est pas que le corps se souvienne. Le corps est lui-même mémoire. Ce qu'il faut entreprendre, c'est le déblocage du corps-mémoire<sup>26</sup>.

- 17 En lien avec ces réflexions, et dans le prolongement des travaux de Victor et Edith Turner sur les « performances ethnographiques », Schechner fait partie de ces chercheurs américains qui pensent la performance aussi comme « savoir incarné », c'est-à-dire comme une recherche et un moyen de connaissance impliquant l'individu tout entier, sans séparer le corps de la pensée<sup>27</sup>.
- 18 Pourquoi Biet n'a-t-il pas repris le pan « grotowskien » des théories schechneriennes ? Nous ne pouvons faire que des hypothèses. Sans doute entre en jeu un tropisme personnel : Biet se disait davantage intéressé par Tadeusz Kantor que par Jerzy Grotowski, en les considérant comme deux figures majeures du théâtre de recherche polonais à l'opposé l'une de l'autre. Mais au-delà de ces considérations anecdotiques, je suppose que ce chercheur a été moins interpellé par la question du processus du performeur<sup>28</sup>, parce qu'il tenait à mettre en valeur l'étude de la séance. Plus précisément, il s'attachait à montrer comment l'assemblée théâtrale est traversée par des affects,

des jugements et des comportements multiples et hétérogènes, provoqués par le fait que le théâtre est d'abord un art sensuel, qui met en relation des « corps » en présence<sup>29</sup>, et joue de fait sur la limite entre représentation et réalité. Cette insistance sur l'hétérogénéité de la réception d'un public de théâtre, de la pluralité et même de l'ambiguïté des signifiés, intervenait dans un contexte hérité encore du second après-guerre, où prédominait une vision du public de théâtre en tant que communauté, dans le sens d'une réunion, d'un rassemblement où le partage consensuel de l'expérience de spectateur serait premier à tout dissensus<sup>30</sup>.

- 19 Mais si Biet n'a pas repris le filon grotowskien des recherches de Schechner, c'est peut-être aussi en raison de son profond attachement à une approche historique et critique. Ses « anachronismes » volontaires ne témoignent pas d'une aspiration d'empreinte structuraliste à trouver des constantes entre les différentes formes d'expression humaines, mais de la tentative de rendre le passé à nouveau présent, y compris dans sa différence irréductible.

## **La performance comme forme artistique revendiquée, entre action tautologique et action transitive**

- 20 Lorsqu'on étudie la performance comme forme artistique revendiquée, quel est l'apport des réflexions de Biet ? Comme j'ai déjà pu le développer dans un autre article<sup>31</sup>, la notion de séance se révèle opérante pour analyser la manière dont les artistes performeurs construisent la situation de leur action, la relation avec le public, le rapport avec le contexte de leur production. Par ailleurs, le fait que la notion de séance soit forgée par Biet dans le domaine théâtral, pour mettre en relief notamment la simultanéité de représentation et de présent non-fictionnel, permet de reconsidérer le discours anti-théâtral au cœur des avant-gardes et des expérimentations de la deuxième moitié du xx<sup>e</sup> siècle, et d'interroger l'idée de théâtre qui en émerge, à la manière du négatif d'une image photographique. À la lecture par exemple de la définition d'Allan Kaprow du happening, on

s'aperçoit que l'artiste américain fait jouer au théâtre un rôle de simple opposition manichéenne, comme si l'art dramatique n'était que représentation d'un texte<sup>32</sup>. La non-conférence d'Antonin Artaud au Vieux-Colombier en 1947 est aussi particulièrement significative à ce propos. Artaud réfléchit à cette occasion au contexte social et esthétique dans lequel il intervient et aux multiples réactions du public, synonyme selon lui tantôt d'échec, tantôt de réussite au vu de son combat pour dépasser toute représentation. Mais malgré le fait qu'Artaud prenne en compte la vie complexe, multiple et changeante de la salle, son désir d'un « théâtre vrai » ne semble pas admettre les paradoxes et les oscillations propres à la séance<sup>33</sup>.

- 21 Néanmoins, Biet n'a pas développé une réflexion spécifique en ce qui concerne la performance aux XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles comme « courant » des arts vivants, même s'il a impulsé, comme relevé plus haut, des manifestations et publications scientifiques ainsi que dirigé des thèses sur le sujet. Ce qui me semble manquer en particulier, c'est une pensée de la performance non seulement comme événement et mise en forme d'un rassemblement social, mais aussi, lorsqu'il s'agit notamment de l'art de la performance, comme quête d'un certain régime d'action et de présence. C'est ainsi que je vais tenter de proposer quelques réflexions et hypothèses complémentaires, en m'engageant dans un domaine resté dans l'angle mort des travaux de Biet. Pour ce faire, je vais m'intéresser plus particulièrement aux formes historiques des années 1950-1970.
- 22 À cet égard, il peut être utile de revenir brièvement sur la célèbre notion de « performatif » du linguiste et philosophe John Austin, énoncée dans le recueil de conférences prononcées en 1955, *Quand dire, c'est faire (How to do things with words)*<sup>34</sup>. Comme il est bien connu, Austin y analyse le langage en tant qu'action. Si dans sa première conférence, il distingue les énoncés performatifs (« je vous marie », « je vous ordonne », « je vous interdis ») des énoncés constatifs (« il pleut », « tu manges »), rapidement le linguiste dépasse cette séparation, pour analyser la manière dont le langage dans sa globalité est agissant, dans la mesure où il façonne la réalité. Austin souligne également que l'action du langage est toujours circonstancielle, autrement dit qu'elle dépend des conditions d'énonciation (par exemple, un ordre émis par une personne dépourvue d'autorité n'aura pas l'effet escompté). Cette précision cruciale a été mise de

côté par de nombreux usages du terme « performatif », qui s'éloignent ainsi du sens originel donné par Austin, et peuvent en cela être considérés comme « le signe du profond besoin qu'est venue toucher, à l'insu de son auteur, l'invention du concept d'une parole qui ferait ce qu'elle dirait et dirait ce qu'elle ferait<sup>35</sup> », à une époque, celle qui suit la Seconde Guerre mondiale, marquée par un sentiment généralisé de perte de sens.

- 23 Transférée au domaine de la performance comme forme artistique revendiquée, l'idée de « performatif », qui souligne donc l'action, paraît complémentaire avec la conception de la performance de Schechner telle qu'elle a été reprise par Biet, qui met plutôt en évidence la dimension de *présentation* (le fait de présenter une action à une assistance)<sup>36</sup>. Même si dans l'histoire lexicale du terme « l'action est le noyau sémique de la performance<sup>37</sup> », la notion de performatif permet de mettre en avant ce sens premier. Elle peut se révéler éclairante non seulement pour des propositions relevant de la poésie-performance qui réinventent le langage (on peut penser aux poèmes phonétiques des *lettristes* (<https://www.youtube.com/watch?v=yW285iSTXGE>)), s'en éloignent radicalement (comme le poète sonore *Henri Chopin* ([https://www.ubu.com/media/sound/chopin\\_henri/9-saintes-phonies/2.H.Chopin\\_9St.Phonies.mp3](https://www.ubu.com/media/sound/chopin_henri/9-saintes-phonies/2.H.Chopin_9St.Phonies.mp3))) ou le réinvestissent (c'est le cas de *Bernard Heidsieck* ([https://www.ubu.com/media/sound/heidsieck\\_bernard/Heidsieck-Bernard\\_Poeme-partition-J.mp3](https://www.ubu.com/media/sound/heidsieck_bernard/Heidsieck-Bernard_Poeme-partition-J.mp3))), comme pour retrouver une capacité d'action qu'il aurait perdue<sup>38</sup> ; mais aussi pour des performances sans paroles qui se conçoivent en tant qu'« action réelle » (pour reprendre la célèbre locution de Marina Abramović<sup>39</sup>).
- 24 Lorsqu'on se penche sur l'histoire à la fois de l'art de la performance et du théâtre de recherche des années 1950-1960, au moins deux conceptions de l'action et de la présence me semblent coexister, parfois au sein d'une même proposition. Il y a ces formes qui essaient de coïncider le plus possible avec une action dépouillée de toute *mimésis*, en mettant en exergue la dimension *tautologique* de présentation : à savoir, montrer la réalité de la réalité, le fait que le performeur fait ce qu'il fait. Je pense aux *happenings* et *events* d'Allan Kaprow, ou à certaines performances Fluxus dans la lignée dada et de l'enseignement de John Cage, comme *Drip music* de George Brecht (où le performeur monte sur une échelle et verse de l'eau avec un

broc dans une bassine au sol) ou *Danger Music # 17* de Dick Higgins et d'Alison Knowles (où Knowles rase la tête de son conjoint Higgins). Dans ces quelques exemples, la simplicité et la durée de l'action sont soulignées non seulement dans un esprit de critique anti-bourgeoise de l'art, mais aussi pour déjouer toute représentation, toute fuite vers la fiction et se réappropriier l'ordinaire, réactiver la conscience du sujet de ce qu'il vit au moment présent. Comme on le sait, ces explorations peuvent être imprégnées entre autres des réflexions de John Dewey développées dans son ouvrage de référence *L'art comme expérience* (1934).

- 25 Et il y a, d'autre part, ces performances qui visent à transformer une réalité donnée et qui soulignent le caractère *transitif* de leur action, performatif donc, que l'action soit concrète ou symbolique. On peut mentionner à cet égard les expériences pionnières d'Hugo Ball (avec notamment sa performance poétique « Gadji Beri Bimba » en 1916 au Cabaret Voltaire) et d'Antonin Artaud, qui dans les années 1940 a condensé sa conception du « théâtre de la cruauté » dans une pratique poétique de l'oralité, où le poète est en même temps « proféracteur ». À travers son souffle, sa voix, ses mouvements, le sens indissolublement lié à l'action du corps, Artaud essaie de provoquer « une curation cruelle<sup>40</sup> » à l'attention de l'assistance et de lui-même. Plus généralement, une dimension d'« exorcisme » est présente dans plusieurs recherches en poésie-performance, que ce soient les lectures de Gherasim Luca ou d'Allen Ginsberg (en particulier celle du poème *Howl* en 1955 à la Six Gallery de San Francisco) ou la poésie action de Bernard Heidsieck (notamment l'interprétation d'« Exorcisme. B2 B3 » à l'American Center de Paris en 1963, première performance du poète). Dans d'autres registres, on peut penser aux manifestations de Jean-Jacques Lebel, qui a fait connaître la possibilité du happening en France. Dès ses premiers happenings – *L'Anti-Procès* et *Pour en finir avec l'esprit de catastrophe*, performances collectives et pluridisciplinaires réalisées respectivement en 1960 à La Fontaine des Quatre Saisons et en 1962 dans la cave de la galerie Daniel Cordier à Paris –, Lebel a souligné qu'il ne s'inspire pas des happenings de Kaprow, mais du « théâtre magique » d'Artaud et des recherches dadaïstes<sup>41</sup>. Les happenings de Lebel sont conçus en réaction à un « état de crises multiples<sup>42</sup> » concernant l'art et la culture, mais aussi le contexte social et politique en France à l'époque

de la guerre d'Algérie. Le brassage des disciplines, l'importance donnée à l'action, la simultanéité de différentes actions comme procédé qui court-circuite les liens de causalité, constituent pour Lebel les armes d'un possible soulèvement qui, d'abord artistique, pourrait déferler sur la réalité intime, sociale et politique<sup>43</sup>.

26 Comme en témoigne son livre *Le Happening* (1966)<sup>44</sup>, Lebel pense son action artistique en référence au modèle du rituel magico-religieux. Ce modèle semble être au cœur de l'ensemble des exemples mentionnés en tant que performances « performatives », dans lesquelles il ne s'agit pas tant de se réappropriier l'ordinaire, que de rendre sensible l'extra-ordinaire, rendre manifeste ce qui est refoulé ou assigné au non-dit, œuvrer une transformation des performeurs et de l'assistance, de l'ordre de la réparation, de l'émancipation ou d'un début de soulèvement intime et politique<sup>45</sup>.

27 Dans les années 1950-1960, ces deux conceptions de l'action artistique, « tautologique » et « performative », peuvent se côtoyer, s'opposer, se superposer. Elles ont en commun le refus idéologique de la représentation et du spectacle dans une société où l'industrie audiovisuelle et les médias sont de plus en plus présents et structurants d'une culture, d'une vision du monde, des modes de vie, des choix individuels et collectifs. À l'encontre de la passivité que semblent induire les produits culturels de masse, l'art de la performance s'attèle à déconstruire certaines modalités de réception. Il appelle à des formes de participation, voire d'engagement dans la façon, concrète et au présent, d'appréhender la réalité mise en évidence par l'artiste, ou il essaie de mettre en branle le désir de la transformer.

## **Les régimes de présence du performeur**

28 Pour conclure, j'aimerais ouvrir sur une dernière hypothèse concernant les divers régimes de présence du performeur, une réflexion qui me paraît complémentaire pour saisir la différence entre action « tautologique » et « transitive ». En cela, l'attention grotowskienne pour le processus me semble intéressante à réintégrer théoriquement et méthodologiquement.

- 29 Il s'agirait d'adopter un point de vue interne à l'action de l'interprète, dans une perspective de « *reenactment* » et selon une approche propre au savoir incarné. Du point de vue du processus, on peut imaginer par exemple que l'engagement du performeur n'est pas le même dans la performance *Fluxus Alphabet Symphony* d'Emmett Williams, où « vingt-six activités ou objets sont substitués aux lettres de l'alphabet<sup>46</sup> » qui, tirées au sort, indiquent au poète les actions à accomplir (fumer une cigarette ou « manger un chocolat sur le sol comme un chiot<sup>47</sup> »), et dans *Meat Joy* de Carolee Schneemann (1964), où huit interprètes en sous-vêtements jouent avec différents matériaux (peinture, morceaux de viande, carcasses de poisson) et entrelacent leurs corps, dans une sorte de rituel érotique d'inspiration dionysiaque.
- 30 De même, l'attention au processus peut éclairer comment un certain théâtre vise une dimension performative tandis qu'une certaine forme de performance la refuse. À titre d'exemple, je pense d'un côté au jeu de Ryszard Cieślak dans *Le Prince Constant* ([https://www.youtube.com/watch?v=TaPpeLP\\_5MA&t=16s](https://www.youtube.com/watch?v=TaPpeLP_5MA&t=16s)) (créé en 1966 et joué jusqu'à la fin des années 1970), de l'autre à l'interprétation de la série *Accumulation de et par Trisha Brown* (<https://trishabrowncompany.org/reperory/accumulation-1.html?ctx=title>) (initiée en 1971)<sup>48</sup>. La danseuse américaine comme l'acteur polonais suivent en effet une partition physique d'une grande précision (au point que le jeu des acteurs grotowskiens ait pu être comparé à la danse<sup>49</sup>). Cependant, Trisha Brown, proche de Fluxus, souligne l'aspect formel et la simplicité non spectaculaire et inexpressive de ses mouvements et de ses gestes, désinvestis de toute émotion ou intention (on pense au *No Manifesto* d'Yvonne Rainer), alors que Ryszard Cieślak travaille à faire éclore chaque action à partir d'une impulsion psychophysique, ce qui l'inscrit dans une lignée de jeu post-stanislavskienne, mais rappelle aussi la recherche artaudienne d'un dépassement du théâtre comme représentation à la faveur d'un théâtre de la transformation<sup>50</sup>. Cette attention pour le processus, à savoir pour l'action du performeur et ce qui la met en branle, doit bien sûr s'accompagner d'une analyse du contexte de production et de réception, avec lequel le performeur entre toujours en relation et qui détermine l'efficacité « tautologique » ou « performative » de son action et de sa présence<sup>51</sup>.

- 31 Ce ne sont que quelques pistes d'une réflexion en cours, dessinant une feuille de route pour un développement à venir. La théorie de la performance schechnerienne s'est nourrie de l'art de la performance et du théâtre de recherche des années 1950-1970. Telle qu'elle a été reprise en France par Biet, elle a participé à déplacer l'attention des chercheurs, et notamment des historiens, vers la séance. En retour, l'analyse à la fois anthropologique et imprégnée d'histoire du théâtre de Biet peut éclairer l'étude de l'art de la performance du <sup>xx</sup><sup>e</sup> et du <sup>xxi</sup><sup>e</sup> siècle, que ce spécialiste du <sup>xvi</sup><sup>e</sup> <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècles a participé à intégrer dans les études théâtrales. En particulier, la perspective défendue par Biet permet d'introduire une distance opératoire avec la production de discours qui souvent accompagne les actions, sous forme de manifestes ou d'écrits théoriques dont on peut parfois oublier qu'ils font partie intégrante du geste artistique<sup>52</sup>. Mais ce que j'aimerais suggérer ici, c'est la possible fécondité d'une réintégration de l'analyse des processus propre au « savoir incarné ». Mise de côté par Biet dans les années 2000 pour des raisons circonstanciées, liées à l'histoire des études théâtrales en tant que discipline, cette approche peut être désormais réintroduite et réélaborée, en lien aussi avec le développement, relativement récent dans les universités françaises, de la « recherche-crédation<sup>53</sup>».

## BIBLIOGRAPHY

---

- Antonin Artaud, *Œuvres*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004.
- John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Bruno Ambroise (trad.), Seconde édition inédite, Paris, Seuil, 2024.
- Christian Biet, Ophélie Landrin, Marie Pecorari (dir.), « L'avant-garde américaine et l'Europe », n<sup>os</sup> 190 et 191, *Théâtre/Public*, 2008.
- Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup>). Événement théâtral, séance, comparution des instances », *Communications*, n<sup>o</sup> 93, 2013, p. 21-35.
- Christian Biet (dir.), *Jouer*, *Théâtre/Public*, n<sup>o</sup> 238, Janvier-Mars 2021.
- Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2006.
- Bénédicte Boisson, « Co-présences : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 : Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo Garcia, Jan

Lauwers, Denis Marleau et Claude Régy », thèse de doctorat sous la dir. de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Sorbonne Nouvelle, 2007.

Bénédicte Boisson, « Diviser le public aujourd'hui », in Olivier Neveux, Christophe Triau (dir.), *États de la scène actuelle 2022-2023, Théâtre/Public*, n° 253, 2024.

Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », Philippe Ivernel, Anne Longuet Marx (dir.), *Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain, Études théâtrales*, n° 47-48, 2010, p. 55-65.

Chaosmose, cat. exp., (Paris, Centre Pompidou, Galerie Ouest, 16 oct. 2024-3 fév. 2025), Paris, éd. du Centre Pompidou, 2024.

Chloé Déchery, « Penser la performance avec Christian Biet », dans *L'Éloge du désordre, Penser le théâtre avec Christian Biet*, Tiphane Karsenti, Olivier Neveux, Christophe Triau (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 143-159.

Cristina De Simone, *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1968)*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

Cristina De Simone, « La conférence d'Antonin Artaud au Vieux-Colombier : à la recherche d'«un point de magique utilisation des choses» », in Bénédicte Boisson, Laurence Corbel, Anne Creissels, Camille Noûs (dir.), *La conférence comme performance : formes et actes du discours (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles), Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines*, n° 5, 2020, URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>

Cristina De Simone, « Travailler avec et d'après Christian Biet sur Antonin Artaud et la performance. Oscillations, paradoxes, déplacements », dans *L'Éloge du désordre, Penser le théâtre avec Christian Biet*, Tiphane Karsenti, Olivier Neveux, Christophe Triau (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 355-367.

Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Jeff Kelley (éd.), Jacques Donguy (trad.), Paris, Centre Pompidou, 1996.

Tiphane Karsenti, « Anachronismes et analogies. Penser en travers », dans *L'Éloge du désordre, Penser le théâtre avec Christian Biet*, Tiphane Karsenti, Olivier Neveux, Christophe Triau (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 97-107.

Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 93, 2013, p. 205-218.

Nicolas Feuille (éd.), *Fluxus dixit, Une anthologie vol. 1*, Dijon, Les presses du réel, 2002.

RoseLee Goldberg *La Performance du futurisme à nos jours [2001]* Paris, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2012 (deuxième édition augmentée).

Jerzy Grotowski, *La ligne organique au théâtre et dans le rituel*, 2 CD MP3, Houilles, Le Livre qui parle, coll. « Collège de France : aux sources du savoir », 2009.

Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, Warszawa, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012.

Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, v. IV, *L'arte come veicolo (1984-1998)*, trad. par

- Carla Pollastrelli, Firenze, La Casa Uscher, 2015.
- Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Paris, Éd. Denoël, 1966.
- Jean-Jacques Lebel, *Poésie directe. Des Happenings à Polyphonix*, Entretiens avec Arnaud Labelle-Rojoux, Paris, Éd. Opus international, 1994.
- Mireille Losco-Lena (éd.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Rennes, PUR, 2017.
- Olivier Lussac, *Rituels et violence dans la performance*, Paris, Eterotopia France, 2020.
- Marcel Mauss, *Les Techniques du corps* [1936], in *Sociologie et anthropologie* [1950], Paris, PUF, 2001, p. 365-386.
- Martin Mees, Jeanne-Marie Roux (dir.), *Le performatif à l'usage*, Paris, Éd. de la Sorbonne, 2024.
- Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, 1998.
- Marielle Pelissero, « Entre bail et bâillement. Érotique locative du souffle en performance » dans *L'Éloge du désordre, Penser le théâtre avec Christian Biet*, Tiphany Karsenti, Olivier Neveux, Christophe Triau (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 125-130.
- Jean-Marie Pradier, « La performance ou la renaissance de l'action », *Communications*, n° 93, 2013, p. 277-290.
- Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris, Actes Sud, 1995.
- Richard Schechner, *Performance. Expérimentations et théorie du théâtre aux USA*, Christian Biet (dir.), Anne Cuisset, Marie Pecorari (éd.), trad. par Marie Pecorari, Marc Boucher, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.
- Richard Schechner, « Les points de contact entre anthropologie et performance », trad. par Marie Pecorari, *Communications*, n° 93, 2013, p. 125-146.
- Guy Spielmann, « Performance, séance, comparution. Des “études théâtrales” à la “spectacologie” », dans *L'Éloge du désordre. Penser le théâtre avec Christian Biet*, Tiphany Karsenti, Olivier Neveux, Christophe Triau (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 65-77.
- David Zerbib, « La performance est-elle performative ? », *Art press 2*, n° 18, 2010, p. 20-29.

## NOTES

---

1 RoseLee Goldberg *La Performance du futurisme à nos jours* [2001] Paris, Thames & Hudson, coll. « L'univers de l'art », 2012 (deuxième édition augmentée). La première édition en anglais date de 1988.

2 Richard Schechner, *Performance. Expérimentations et théorie du théâtre aux USA*, Christian Biet (dir.), Anne Cuisset, Marie Pecorari (éd.), Marie

Pecorari, Marc Boucher (trad.), Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2008.

3 Pour une contextualisation de l'apport de Christian Biet dans l'élaboration épistémologique et méthodologique des études théâtrales en France et de son rôle de passeur des recherches nord-américaines, voir Guy Spielmann, « Performance, séance, comparution. Des “études théâtrales” à la “spectacologie” », dans *L'Éloge du désordre. Penser le théâtre avec Christian Biet*, Tiphonie Karsenti, Olivier Neveux, Christophe Triau (dir.), Paris, Classiques Garnier, 2024, p. 65-77. Pour une analyse de la réception de l'importation des *Performance studies* et de la notion de « performance » dans le milieu universitaire français, voir Chloé Déchery, « Penser la performance avec Christian Biet », dans *L'Éloge du désordre, op. cit.*, p. 143-159.

4 « Les arts en acte : de la performance à l'inter-artistique », dossier coordonné par Philippe Le Moal disponible à l'adresse suivante : <https://www.culture.gouv.fr/fr/espace-documentation/rapports/les-arts-en-acte-de-la-performance-a-l-inter-artistique>.

5 Voir Jean-Marie Pradier, « La performance ou la renaissance de l'action », *Communications*, 2013/1, n° 93, p. 277-290.

6 À ce propos, la note des traducteurs au début de l'ouvrage de Schechner est révélatrice : « L'emploi du terme performance peut porter à confusion, d'abord parce que son sens est beaucoup plus large en anglais qu'en français, de sorte que nous l'avons parfois traduit par “prestation”, “interprétation” ou “représentation”. Quand il correspond à un concept qui n'a pas d'équivalent reconnu en français ou qu'il est employé dans un sens que lui donne Richard Schechner, nous avons conservé le terme en français. D'ailleurs, Schechner emploie le terme *performance* dans un sens particulièrement large, souvent sans poser de distinction entre le domaine artistique et le domaine anthropologique, c'est-à-dire quand le sens des verbes “se comporter”, “agir” et “faire” convergent. Enfin, en anglais, le sens du terme *performance* est près de *performing arts* (arts de la scène), alors que le *performance art* répondait, à l'origine, à un désir d'aller à l'encontre des qualités associées aux arts de la scène (virtuosité, répétition, représentation, *mimesis*, codes artistiques, habitudes du spectateur, lieux officiels, etc.) ». Richard Schechner, *op. cit.*, p. 12. Voir dans ce dossier les textes d'Ophélie Landrin (<https://www.peren-revues.fr/demeter/2363>) et Samuel Lhuillery (<https://www.peren-revues.fr/demeter/2331>) pour d'autres apports sur les conceptions schechneriennes et grotowskiennes de la performance

et le début de celui de Marie Pecorari pour une mise au point notionnelle plus générale.

7 Jean-Marie Pradier, art. cit., p. 283.

8 Voir Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications*, n° 93, 2013 p. 205-218.

9 Voir Cristina De Simone, « Travailler avec et d'après Christian Biet sur Antonin Artaud et la performance. Oscillations, paradoxes, déplacements », dans *L'Éloge du désordre*, op. cit., p. 366-367.

10 Voir Tiphaine Karsenti, « Anachronismes et analogies. Penser en travers », dans *L'Éloge du désordre*, op. cit., p. 97-107.

11 À partir des années 2010, Christian Biet s'est également intéressé aux théâtres chinois et iranien.

12 Christian Biet, « Avant-propos », dans Richard Schechner, op. cit., p. 9

13 *Ibid.*, p. 10.

14 Ces dimensions avaient été précédemment mises en lumière par Marie-Madeleine Mervant-Roux dans son ouvrage de référence issu de sa thèse de doctorat sous la direction d'Élie Konigson : *L'Assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS éditions, 1998. Les approches de Biet et de Mervant-Roux divergent néanmoins d'un point de vue méthodologique et théorique, notamment en raison de leurs domaines de spécialité respectifs : historien du théâtre et de la littérature du XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle en ce qui concerne Biet ; spécialiste du théâtre contemporain revendiquant une approche théâtrologique en ce qui concerne Mervant-Roux. Plus précisément, cette dernière a mobilisé l'anthropologie (théories et méthodologies) – notamment d'inspiration structuraliste – pour permettre la prise en compte en études théâtrales de la fonction du spectateur.

15 Richard Schechner, « Drame, script, théâtre et performance », op. cit., p. 31.

16 Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup>). Événement théâtral, séance, comparution des instances », *Communications*, n° 93, 2013, p. 21.

17 Christian Biet a co-dirigé, avec Ophélie Landrin et Marie Pecorari, deux dossiers de la revue *Théâtre/Public* consacrés à « L'avant-garde américaine et l'Europe » parus en 2008 (numéros 190 et 191).

18 Voir Richard Schechner, « La restauration du comportement », *op. cit.*, p. 397-464.

19 On peut penser aux réflexions pionnières de Marcel Mauss sur les techniques du corps (Marcel Mauss, « Les techniques du corps » [1936], in *Sociologie et anthropologie* [1950], Paris, PUF, 2001, p. 365-386.).

20 « Qu'est-ce qu'une impulsion ? "En pulsion" : pousser du dedans. Les impulsions précèdent les actions physiques, toujours. Les impulsions : c'est comme si l'action physique, encore invisible de l'extérieur, est déjà née dans le corps. C'est cela, l'impulsion. [...] Avant l'action physique, il y a l'impulsion, qui pousse du dedans du corps. » Jerzy Grotowski, extrait d'une conférence prononcée à Liège en 1986, citée in Thomas Richards, *Travailler avec Grotowski sur les actions physiques*, Paris, Actes Sud, 1995, p. 154-155.

21 Jerzy Grotowski, *La ligne organique au théâtre et dans le rituel*, 2 CD MP3, Houilles, Le Livre qui parle, coll. « Collège de France : aux sources du savoir », 2009. Grotowski emprunte la notion d'« organique » à Constantin Stanislavski.

22 Par exemples dans ses cours donnés à l'Université de Rome La Sapienza entre mars et juin 1982 et intitulés « Techniche originarie dell'attore » (retranscription inédite conservée dans le Fonds Jerzy Grotowski à l'IMEC) ou dans les textes réunis dans l'édition italienne, Jerzy Grotowski, *Testi 1954-1998*, v. IV, *L'arte come veicolo* (1984-1998), Firenze, La Casa Uscher, 2015, ou dans l'édition originale polonaise : Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, Warszawa, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, 2012, à partir par exemple de p. 743.

23 Dominika Laster, citée in Richard Schechner, « Les points de contact entre anthropologie et performance », Marie Pecorari (trad.), *Communications*, n° 93, 2013, p. 142.

24 Comme l'explique Richard Schechner, le chant vibratoire est composé de « mouvements et sons produits par le bas du ventre, en dessous du nombril et au-dessus de l'os pubien, le *chi* ». Richard Schechner, « Les points de contact entre anthropologie et performance », art. cit., p. 130.

25 Voir par exemple Thomas Richards, *op. cit.*

26 Jerzy Grotowski, cité in Richard Schechner, « Les points de contact entre anthropologie et performance », art. cit., p. 142.

27 *Ibid.*

28 Ce qui ne veut pas dire qu'il a laissé de côté le jeu de l'acteur. Voir le dernier numéro de *Théâtre/Public* qu'il a dirigé (publication posthume) : *Jouer, Théâtre/Public*, n° 238, Jan.-mars 2021.

29 Sur la récurrence du terme « corps » dans la pensée de Biet, voir Marielle Pelissero, « Entre bail et bâillement. Érotique locative du souffle en performance » dans *L'Éloge du désordre*, op. cit., p. 125-130 et Cristina De Simone « Travailler avec et d'après Christian Biet sur Antonin Artaud et la performance », art. cit. Pour une étude critique et historique de la notion « co-présence » avant même l'usage qu'en a fait Biet, voir Bénédicte Boisson, « Co-présences : les nouvelles mises en jeu du corps dans le théâtre contemporain. 1950-2005 : Réflexion basée sur l'étude de spectacles de Rodrigo Garcia, Jan Lauwers, Denis Marleau et Claude Régy », thèse de doctorat sous la dir. de Marie-Madeleine Mervant-Roux, Université Sorbonne Nouvelle, 2007.

30 Il est intéressant de noter que la fin des années 2010 et cette première moitié des années 2020 sont marquées par des spectacles qui soulignent les différences, voire les divisions (sociales, de genre, raciales, culturelles, intimes, politiques...) à l'œuvre au sein du public. Voir Bénédicte Boisson, « Diviser le public aujourd'hui », in Olivier Neveux, Christophe Triau (dir.), *États de la scène actuelle 2022-2023*, *Théâtre/Public*, n° 253, oct.-déc. 2024.

31 Cristina De Simone, « Travailler avec et d'après Christian Biet sur Antonin Artaud et la performance », art. cit.

32 Allan Kaprow, *L'Art et la vie confondus*, Jeff Kelley (éd.), Jacques Donguy (trad.), Paris, Centre Pompidou, 1996.

33 J'ai déjà pu revenir à de nombreuses reprises sur cette manifestation, par exemple dans l'article « La conférence d'Antonin Artaud au Vieux-Colombier : à la recherche d'un point de magique utilisation des choses », in Bénédicte Boisson, Laurence Corbel, Anne Creissels, Camille Noûs (éd.), *La conférence comme performance : formes et actes du discours (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)*, *Déméter. Théories & pratiques artistiques contemporaines*, n° 5, 2020, URL : <https://demeter.univ-lille.fr/>.

34 John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, Bruno Ambroise (trad.), Seconde édition inédite, Paris, Seuil, 2024.

35 Martin Mees, Jeanne-Marie Roux (dir.), « Introduction », *Le performatif à l'usage*, Paris, Éd. de la Sorbonne, 2024, p. 9.

36 Pour une réflexion critique sur la notion de performatif et de son dérivé « performativité » dans le domaine de l'art contemporain du début des années 2000, voir David Zerbib, « La performance est-elle performative ? », *Art press* 2, n° 18, 2010, p. 20-29.

37 Jean-Marie Pradier, art. cit., p. 281.

38 Voir Cristina De Simone, *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1968)*, Dijon, Les presses du réel, 2018.

39 « Pour être une performance artist, il faut haïr le théâtre. Le théâtre est faux ; il y a une boîte noire, vous payez votre ticket et vous vous asseyez dans le noir et vous voyez quelqu'un jouer la vie de quelqu'un d'autre. Le couteau n'est pas réel, le sang n'est pas réel et les émotions ne sont pas réelles. La performance, c'est exactement le contraire : le couteau est réel, le sang est réel, et les émotions sont réelles. C'est un concept très différent. C'est à propos de la vraie réalité. » Marina Abramović citée par Christian Biet, « Pour une extension du domaine de la performance (XVII<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> s.), art. cit., p. 23-24.

40 Antonin Artaud, *Trois textes écrits pour être lus à la Galerie Pierre*, dans *Œuvres*, Évelyne Grossman (éd.), Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2004, p. 1544.

41 Voir Jean-Jacques Lebel, *Poésie directe. Des Happenings à Polyphonix*, Entretiens avec Arnaud Labelle-Rojoux, Paris, Éd. Opus international, 1994 ; *Chaosmose*, cat. exp., (Paris, Centre Pompidou, Galerie Ouest, 16 oct. 2024-3 fév. 2025), Paris, éd. du Centre Pompidou, 2024.

42 Jean-Jacques Lebel, *op. cit.*, p. 59.

43 Il peut être intéressant de rappeler que les situationnistes étaient particulièrement critiques concernant l'efficacité révolutionnaire de ces manifestations.

44 Jean-Jacques Lebel, *Le Happening*, Paris, Éd. Denoël, 1966.

45 Olivier Lussac travaille sur les liens entre performance et rituel : Olivier Lussac, *Rituels et violence dans la performance*, Paris, Eterotopia France, 2020. La question de la violence et du rituel est au cœur de l'ouvrage de Laurence Bertrand Dorléac, *L'Ordre sauvage. Violence, dépense et sacré dans l'art des années 1950-1960*, Paris, Gallimard, 2006.

46 Emmett Williams, « Notes et attitudes », in *Fluxus dixit, Une anthologie* vol. 1, *op. cit.*, Nicolas Feuille (éd.), Dijon, Les presses du réel, 2002, p. 180.

47 *Ibid.*

48 On peut voir une captation de cette chorégraphie interprétée par la même Trisha Brown sur le site officiel de celle-ci, URL : <https://trishabrowncompany.org/repertory/accumulation-1.html?ctx=title>

49 Monique Borie, « Grotowski et Barba : sur la voie du théâtre-danse », Philippe Ivernel, Anne Longuet Marx (dir.), *Théâtre et danse : un croisement moderne et contemporain*, *Études théâtrales*, n° 47-48, 2010, p. 55-65.

50 Grotowski met précisément en opposition « geste » et « action organique ». Voir par exemple Thomas Richards, *op. cit.*, p. 127.

51 Voir David Zerbib, *art. cit.*, p. 28.

52 Il suffit de penser aux écrits des artistes des premières avant-gardes, mais aussi aux écrits d'Antonin Artaud, John Cage, Allan Kaprow, Isidore Isou, Bernard Heidsieck, pour ne citer qu'eux.

53 Pour une mise à point méthodologique et théorique de la recherche-création à l'Université et dans les écoles d'art, voir en particulier Mireille Losco-Lena (éd.), *Faire théâtre sous le signe de la recherche*, Rennes, PUR, 2017.

## ABSTRACTS

---

### Français

Cet article revient sur la polysémie du terme « performance » dans le domaine des études théâtrales en France, pour interroger l'usage particulier qu'en a fait l'historien du théâtre Christian Biet à la suite des travaux théoriques de Richard Schechner, entre reprise, sélection et réappropriation. Dans un deuxième temps, l'article considère la performance comme forme d'art revendiquée, un domaine que Biet a participé à intégrer dans les études théâtrales, sans bâtir toutefois une réflexion théorique spécifique. En guise de prolongement, il fait l'hypothèse d'une ligne de partage entre deux conceptions de l'anti-mimésis et de l'anti-théâtre au cœur des performances artistiques des années 1950-1970. Il propose enfin de réintégrer la perspective propre au « savoir incarné », non théorisée par Biet, et pourtant cruciale dans les réflexions schechneriennes.

### English

This paper reexplores the polysemous concept of « performance » in the field of performance studies in France and questions the way Christian Biet, one of the most distinguished French academics, draws on Richard Schechner's theories. In a second time, this dissertation focuses on

performance as a particular form of art and aims to highlight two different conceptions of the anti-mimesis and anti-theatre in the performances of 1950s-1970s. This article finally proposes to reintroduce a perspective rooted in “embodied knowledge,” a notion absent from Biet’s theoretical framework but essential to Schechner’s thought.

## INDEX

---

### Mots-clés

théories de la performance, Christian Biet, Richard Schechner, Jerzy Grotowski, la performance des années 1950-1970

### Keywords

theories of performance, Christian Biet, Richard Schechner, Jerzy Grotowski, performance arts in 1950s-1970s

## AUTHOR

---

### Cristina De Simone

Cristina De Simone est chercheuse et enseignante en études théâtrales à l’Université Caen-Normandie, laboratoire LASLAR. Ses recherches portent sur l’art de la performance et les oralités expérimentales au XX<sup>e</sup> siècle, les pratiques et les théories du jeu de l’acteur (de 1960 à nos jours), et les écritures du XXI<sup>e</sup> siècle pour la scène. Elle est l’auteure de la monographie *Proférations ! Poésie en action à Paris (1946-1968)*, Dijon, Les presses du réel, 2018, qui retrace l’histoire de la poésie-performance d’Antonin Artaud à Henri Chopin et Bernard Heidsieck, en passant par les lettristes et les poètes de la Beat Generation. Elle a co-dirigé un numéro de revue sur l’acteur, metteur en scène et cinéaste expérimental Carmelo Bene (*D’Après Carmelo Bene, Revue d’Histoire du Théâtre*, n° 263, Juillet-Septembre 2014-3) ainsi qu’un numéro consacré à l’Internationale situationniste, le théâtre et son héritage dans les pratiques de la performance artistique d’aujourd’hui (*Internationale situationniste. Théâtre, performance, Théâtre/Public*, n° 231, Janvier 2019). Plus récemment, elle a dirigé un numéro sur les écritures pour la scène contemporaine de langue française (*Écrire pour le théâtre, Théâtre/Public*, Janvier 2025). Elle anime un séminaire pratique et théorique sur les processus de l’acteur en collaboration avec Virginie Vaillant, actrice et membre de la Fabrique autonome des acteurs (FAA).