

## **Performance et théâtralité : le sujet démystifié**

**Josette Féral**

Théâtre et performance: au-delà des barrières

Que la performance refuse de relever du théâtre, c'est bien là le signe qu'un rapprochement entre théâtre et performance est non seulement possible mais sans doute légitime puisque l'on ne souligne ses distances qu'avec ce à quoi l'on est menacé de ressembler. Nous tenterons donc non de relever ici les ressemblances entre théâtre et performance, mais de marquer plutôt leur complémentarité en soulignant comment le théâtre peut se mettre à l'école de la performance. En effet, par son fonctionnement très dénudé, par l'exploration à laquelle la performance soumet le corps, par son articulation du temps et de l'espace, la performance offre le ralenti d'une certaine théâtralité, celle que l'on trouve à l'œuvre dans le théâtre actuel; et ce théâtre, elle en explore les dessous, offrant au public un aperçu de son envers, son revers, sa face cachée.

Le théâtre, tout comme la performance, a affaire à l'imaginaire (imaginaire pris ici dans son sens lacanien), c'est-à-dire qu'il use d'une technique de construction de l'espace pour que le sujet se pose ou que des sujets s'y posent. Construction de l'espace physique d'abord, psychologique ensuite. Entre les deux un étrange parallèle se dessine, tendant à calquer le découpage de l'espace scénique sur celui du sujet et réciproquement. Ainsi, à une époque où l'acteur se doit de phagocytter les personnages qu'il incarne pour ne faire qu'un avec eux (et l'on pense au théâtre du XIXe siècle, au théâtre naturaliste ou aux premiers rôles de Sarah Bernhardt), la scène affirme son unicité et sa totalité. Elle est, mais elle est une, et l'acteur, en tant que sujet unaire, appartient à cette globalité.

Plus proches de nous, dans les expériences du théâtre actuel (théâtre expérimental, théâtre alternatif, et l'on pense ici aux premières expériences du Living ou à celles, plus récentes, de Bob Wilson), la technique de construction de l'espace scénique tente de rendre tangible et apparent tout ce jeu de l'imaginaire qui pose des sujets (et non plus un sujet) sur la scène. Ainsi deviennent apparents les processus de construction du phénomène théâtral et de ce qui le fonde, c'est-à-dire tout un jeu de dédoublement et de permutation, plus ou moins bien mis en évidence, plus ou moins bien distingués, selon les metteurs en scène et les objectifs visés: dédoublement de l'acteur et du personnage (Pirandello a fort bien traité le sujet); dédoublement de l'acteur (en autant que celui-ci survit à la mort du texte) et du personnage; dédoublement de l'auteur et du metteur en scène (cf. Ariane Mnouchkine); dédoublement enfin du metteur en scène et de l'acteur (cf. Schechner dans

Clothes). L'ensemble de ces permutations construit des espaces projectifs différents pour figurer différentes postures de désir en posant des sujets en procès.

Le sujet qui se construit sur la scène, se projette dans des objets (personnages pour le théâtre classique, objets partiels pour la performance) qu'il peut inventer, multiplier, éliminer au besoin. Et ces objets construits, produits de son imaginaire et de ses différentes postures de désir, sont autant d'objets "a" dont il use ou abuse selon les nécessités de son économie intérieure (ainsi l'utilisation de la caméra ou de l'écran-vidéo pour nombre de performances). Au théâtre, ces objets "a" sont fixes pendant la durée de la pièce. Dans la performance, ils sont, au contraire, mouvants et révèlent un imaginaire non-aliéné à une figure de fixation qui est le personnage dans le théâtre classique, ou toute autre forme figée du phénomène théâtral. Car il s'agit bien de "sujet" dans le théâtre actuel (Foreman, Wilson) et dans la performance, et non de personnage. En effet la base conventionnelle de "l'art" de l'acteur, inspirée de Stanislavski, veut que l'acteur vive son personnage de l'intérieur et rende inapparente sur scène la duplicité qui l'habite. C'est contre cette illusion que s'est élevé Brecht en revendiquant cette distanciation de l'acteur face à son rôle et du spectateur face à la scène. Face à cette problématique, la réponse du performeur est originale en ce qu'elle semble résoudre le dilemme en renonçant totalement au personnage et en mettant sur scène l'artiste lui-même, artiste qui se pose comme sujet désirant et performant mais sujet anonyme se jouant lui-même sur la scène. Dès lors ne racontant rien et n'imitant personne, la performance échappe à toute illusion, à toute représentation-, sans passé, ni futur, elle a lieu, transformant la scène en événement, événement dont le sujet sortira transformé, attendant une autre performance pour poursuivre son parcours. Tant que la performance se refuse ainsi à toute représentation, à toute narrativité, elle refuse également l'organisation symbolique qui domine le phénomène théâtral, et expose, comme telles, les conditions de la théâtralité. C'est de ce jeu incessant, de ces déplacements continus de position du désir qu'est faite la théâtralité, c'est-à-dire une position de sujet en procès dans un espace constructif imaginaire.

C'est précisément autour de la position du sujet que la performance et le théâtre semblent s'exclure et que le théâtre a peut-être quelque chose à apprendre de la performance. En effet, le théâtre ne peut se passer du sujet (sujet parfaitement assumé) et les exercices auxquels Meyerhold puis Grotowski soumièrent leurs élèves ne pouvaient que consolider cette position de sujet unaire sur la scène. La performance, au contraire, tout en partant d'un sujet parfaitement assumé, branche des flux et des objets symboliques sur une zone déstabilisée (corps, espace), zone infra-symbolique. Ces objets ne se trouvent que très accessoirement à transiter par un sujet (ici le performeur), un sujet qui ne se prête que très superficiellement et partiellement à sa propre performance. Débité en faisceaux

sémiotiques, en pulsions, il est pur catalyseur. Il est ce qui permet d'apparaître à ce qui doit apparaître. Il permet en fait la transition, le passage, le déplacement.

La performance apparaît ainsi comme un processus primaire sans téléologie, sans processus secondaire, puisque la performance n'a rien à représenter pour personne. C'est pourquoi elle désigne la marge (R. Schechner dirait "the seam"), la frange du théâtre, ce qui n'y est jamais dit mais qui est nécessairement présent quoique occulté. Elle démystifie le sujet sur la scène, sujet dont l'entité est à la fois explosée en autant d'objets partiels et condensée en chacun de ces objets devenu à lui seul entité, à la fois marge et centre. Marge voulant dire ici non ce qui est exclu, mais au contraire marge comme cadre au sens derridien du terme, et par conséquent, ce qui est le plus important, le plus occulté, le plus refoulé, mais aussi le plus actif dans le sujet " le Parergon", dirait Derrida (1978" et donc toute sa ressource de non-théâtralité.

La performance apparaît ainsi, en quelque sorte, comme le magasin aux accessoires du symbolique, comme l'entrepôt des signifiants, le tout hors du discours établi et dans les coulisses de la théâtralité. Le théâtre ne peut y faire appel comme tel, mais ces accessoires constituent implicitement ce sur quoi s'édifie le spectacle scénique.

En effet, contrairement à la performance, le théâtre ne peut pas ne pas poser, dire, construire, donner des points de vue: points de vue du metteur en scène sur la représentation, de l'auteur sur l'action, de l'acteur sur la scène, du spectateur sur l'acteur. Il y a là toute une multiplicité de points de vue et de regards, une "épaisseur de signes" (pour citer ici Barthes) qui pose une multiplicité théique absente de la performance.

La théâtralité apparaît ainsi faite de deux ensembles différents: l'un, que met en valeur la performance, c'est les réalités de l'imaginaire; l'autre, que met en valeur le théâtre, c'est les structures symboliques précises. Les premières s'originent dans le sujet et laissent parler ses flux de désir, les secondes inscrivent le sujet dans la loi et les codes, c'est-à-dire dans le symbolique. Du jeu de ces deux réalités naît la théâtralité, une théâtralité qui apparaît dès lors nécessairement liée à un sujet désirant. De là sans doute la difficulté à la définir. La théâtralité n'est pas, elle est pour quelqu'un, c'est-à-dire qu'elle est pour l'autre.

La multiplicité de structures simultanées (dont nous avons parlé plus haut et que l'on voit à l'oeuvre dans la performance) semble se réduire, en fait, à une infra- théâtralité sans auteur, sans acteur et sans metteur en scène. La performance semble en effet jouer à révéler, à mettre en scène ce qui a lieu avant la figuration du sujet (même si elle le fait à partir d'un sujet déjà constitué) tout comme elle s'intéresse à une action en cours de production plus qu'au produit fini. Or, ce qui a lieu sur scène, c'est des flux, des agrégats, des branchements de signifiants non encore ordonnés en code (d'où la multiplicité des

médias et des langages signifiants auxquels recourt la performance: bribes de représentation, de narration, bribes de sens), non encore ordonnés en structures permettant de signifier. La performance apparaît ainsi comme une machine fonctionnant avec des signifiants sériés: bouts de corps (cf. le démembrement, la désarticulation, le "lésionnisme" dont nous parlions plus haut) mais aussi bouts de sens, de représentation, flux libidinaux, bouts d'objets connectés selon des concaténations multipolaires (cf. Red Tapes de Vito Acconci et les espaces parcellaires où il se déplace: bouts d'immeuble, bouts de pièces, bouts de murs ... ) et le tout sans narrativité.

Cette absence de narrativité (narrativité continue s'entend) est l'un des caractères dominants de la performance. Et si, par mégarde, le performeur cède à la tentation, ce n'est jamais de manière continue ou suivie, mais au contraire de manière ironique, au second degré, comme citation ou pour en révéler ici encore les mécanismes profonds.

D'où une certaine frustration de la part du spectateur face à la performance et qui l'éloigne de l'expérience de la théâtralité. C'est que de la performance il n'y a rien à dire, rien à se dire, à saisir, à projeter, à introjecter sinon des flux, des réseaux, des systèmes. Tout y apparaît et disparaît comme une galaxie "d'objets transitionnels" (Winnicot (1975)) qui ne représentent que les défauts de prise de la représentation. Pour la vivre, il faut à la fois y être et en faire partie tout en y restant étranger. Elle ne parle pas seulement à l'esprit mais aux sens (cf. les expériences d'Angela Ricci Lucchi et Gianikian concernant l'odorat) et parle de sujet à sujet. Elle ne cherche pas à dire (comme le théâtre), mais à provoquer des relations synesthésiques de sujet à sujet, semblable en cela au spectacle de Robert Wilson *The Life and Times of Joseph Stalin* relaté par Richard Schechner dans *Essays on Performance*. (Richard Schechner y développe la notion "d'inattention sélective" à propos de la représentation donnée au Brooklyn Academy of Music's Opera House en décembre 1973. A cette occasion l'espace - Le Perq - pièce d'environ 50 mètres sur 25 - avait été aménagé afin de recevoir le public non seulement durant les six entractes de quinze minutes chaque que comportait l'opéra, mais aussi durant l'opéra lui-même, opéra dont la longueur devait atteindre douze heures. L'attitude du public subit des changements au cours du spectacle. Alors que l'espace - Le Perq - resta plutôt vide (à l'exception des entractes) durant les trois premiers actes de l'opéra, on le vit peu à peu devenir le centre d'une intense activité au fur et à mesure que la nuit s'avancait. Un filtrage s'opérait dans le public, filtrage qui ne laissait subsister à leur place qu'un nombre de plus en plus réduit d'adeptes de Wilson partageant à la fois leur expérience de la pièce et l'expérience de cette expérience. Cf. R. Schechner, *Essays on Performance Theory*, pp. 147-148.)

La performance apparaît ainsi comme une forme d'art' dont l'objectif premier est de défaire les "compétences" (théâtrales essentiellement). Ces compétences, elle les réajuste,

les redispose dans un déploiement désystématisé. On ne peut éviter de parler ici de "déconstruction " mais au lieu qu'il s'agisse d'un geste "linguistico-théorique", il s'agit là d'un vrai geste, une gestualité déterritorialisée. Comme telle, la performance pose un défi au théâtre et à toute réflexion du théâtre sur lui-même. Cette réflexion, elle la réoriente en la forçant à l'ouverture et en la contraignant à une exploration des marges du théâtre. C'est à ce titre qu'une excursion du côté de la performance nous a paru intéressante et nécessaire, notre ultime désir ayant été de revenir au théâtre après un long détour dans les coulisses de la théâtralité.